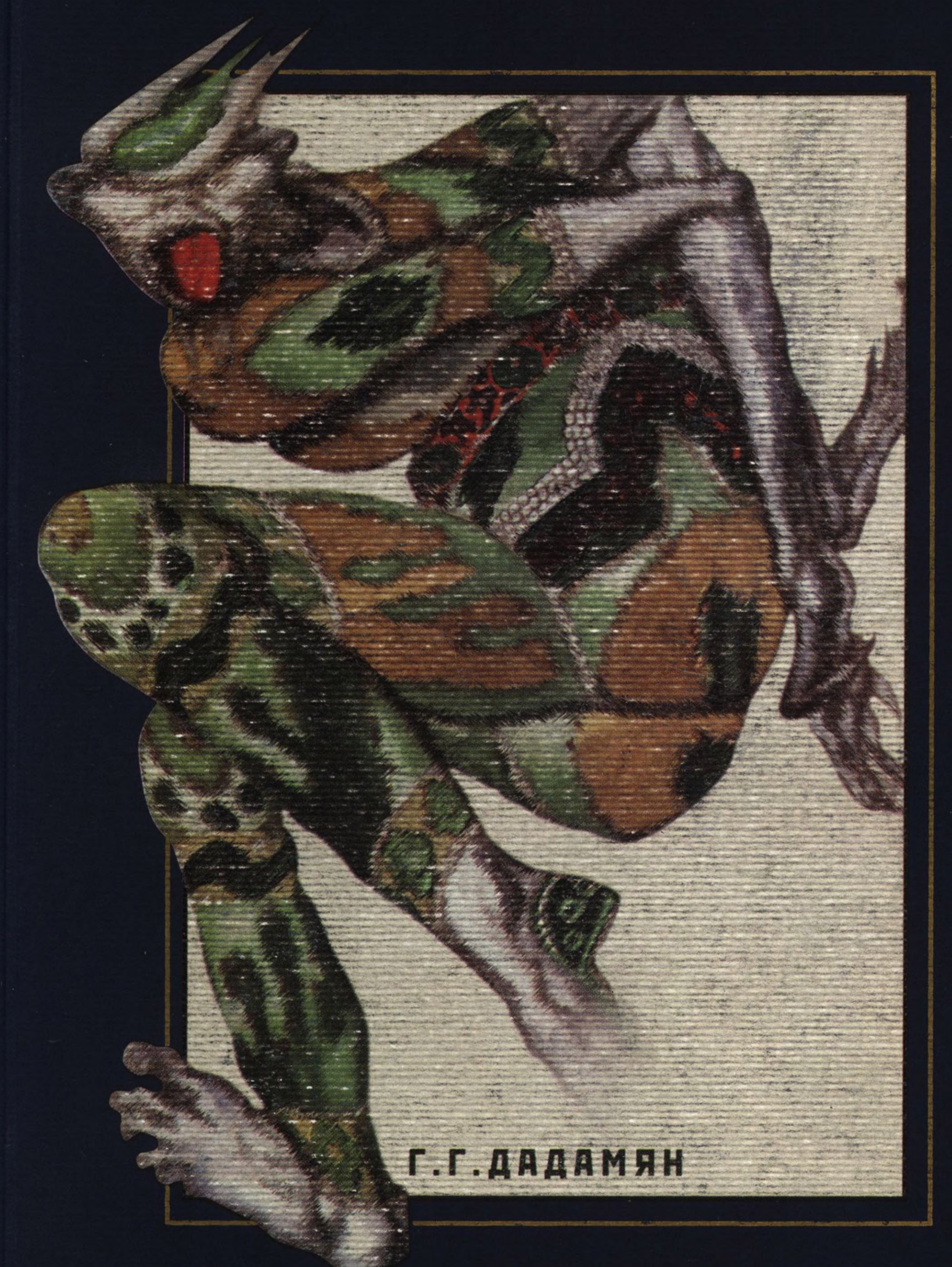


Г. Г. ДАДАМЯН

ТЕАТРЪ

В КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ (1914-1917)

Российская Академия театрального искусства
(ГИТИС)

Г. Г. Дадамян

Театр в культурной жизни России
(1914-1917)

Издательство Российской Академии театрального искусства
ООО "Дар-Экспо"

Москва 2000 г.

Дадамян Г. Г.
Театр в культурной жизни России
(1914-1917)

ISBN 5-7196-0222-4

Издательство
Российской Академии
театрального искусства
ООО "Дар-Экспо"

ISBN 5-7196-0222-4

От автора

Предложенная вниманию читателя работа была написана в 1985 — 1989 гг. Первая ее часть — "Театр в культурной жизни России в годы Первой мировой войны" была издана в ГИТИСе в 1987 г. В октябре 1989 г. была закончена вторая часть – "Театральная жизнь России от Февраля к Октябрю". Должен честно признаться – поставив точку, я кожей почувствовал трагическую повторяемость событий в российской истории и впервые в жизни испытал чувство ужаса в его изначальном – древнегреческом – смысле. Это трагическое ощущение – когда на тебя, твоих родных и близких неотвратимо надвигается какая-то страшная и безличная сила, ты это видишь, понимаешь, ощущаешь, но от тебя, твоего ума, таланта и энергии уже ничего не зависит. К счастью, "дурная бесконечность" истории, кажется, была прервана...

Прошлое своей страны мы знаем плохо. В начале 80-х годов, готовя курс "История театрального дела в России. XX век.", я с удивлением обнаружил, что в многотомных изданиях, мемуарах и воспоминаниях сценических деятелей история дореволюционного российского театра обрывается на Первой мировой войне и дальше пишется уже с Октябрьской революции. Исключением были три работы, перечислим их по времени публикации.

В 1933 г. в Ленинграде вышел первый (и последний!) том "Истории советского театра" (Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917 - 1921), подготовленный замечательным авторским коллективом, в состав которого входили выдающиеся театроведы – С.С. Мокульский, А.А. Гвоздев, Адр. Пиотровский, И. Соллертинский, А. Булгаков и С. Данилов. Главу "Петроградские театры от Февраля к Октябрю" написал С.С. Мокульский (позже она была переиздана в его книге "О театре". М., 1961).

Тема "До Октября семнадцатого года" рассмотрена в работе А.З. Юфита "Революция и театр", опубликованной в Ленинграде в 1977 г.

И, наконец, небольшие главки по этой теме есть в книге Д. Золотницкого "Академические театры на путях Октября", вышедшей там же в 1982 г.

К сожалению, печать жесткого идеологизированного времени четко проступает на каждой странице этих книг – и в авторских концепциях, и в отборе или умолчании о фактах и событиях, и в подаче материала и, особенно, в суждениях и оценках.

Чтобы составить более или менее объективную картину состояния театра и театрального дела в исследуемые годы, пришлось обратиться к первоисточникам – архивам, газетам и журналам анализируемого времени. Каково же было мое удивление, когда я обнаружил, что нередко был первым, кто выписывал в архивах и библиотеках эти материалы – в силу известных причин наших театральных историков в советское время они не интересовали.

Настоящая работа посвящена истории российского театра и его связям с идеями своего социального времени. Наша задача – дать возможность читателю понять перипетии театрального процесса через призму мироощущения того времени, тех общественных идей, в контексте которых они возникали и приобретали значимость и смысл.

Идеи, как и книги, имеют свою судьбу. Очень многое из того, что было реализовано в театральном процессе в годы Советской власти, возникло и обсуждалось российской интеллигенцией задолго до Октября 1917 г.: и Министерство изящных искусств, и огосударствление культурного процесса, и – даже – реквизиция церковных ценностей. Думается, что такое провоцирующее сходство, а иногда и абсолютное тождество идей – не случайно, оно имеет, как мы попытались показать в работе, культурологиче-

ское объяснение.

Я очень признателен Д.Б. Дондурею, Л.И. Невлеру и И.И. Розовской, беседы с которыми помогли мне более четко прописать этот аспект проблемы.

Весьма содержательным было обсуждение текста в Институте искусствознания и ГИТИСе, в котором заинтересованное участие приняли В.Р. Александров, Ю.Б. Большакова, А.Б. Голубовский, В.Н. Дмитриевский, Е.В. Дуков, Е.А. Левшина, Б.Н. Любимов, Ю.М. Орлов, А.Ю. Соколянский, Б.Ю. Сорочкин, Л.Г. Сундстрем, Д.Э. Харитонович и другие. Считаю своим приятным долгом выразить им всем свою благодарность.

Я искренне признателен А.А. Шерелю, взявшему на себя нелегкий труд отрецензировать эту работу. Его доброжелательная критика помогла мне уточнить некоторые из обсуждаемых проблем.

И, наконец, моя особая благодарность И.Н. Соловьевой – ее энциклопедические познания, научная требовательность и, одновременно, искренняя увлеченность не могут не вызывать уважения и восхищения. Не уверен, что я учел все ее замечания и предложения, но, видит Бог, я честно старался это сделать.

Каждому из нас приходилось штудировать ученые труды, в которых к смыслу написанного продираешься сквозь частокол мудреных научных слов (“птичьего языка”, по выражению А.И. Герцена). Хочется надеяться, что читателю не составит особого труда осилить эту книгу – за каждое написанное “птичьим языком” слово я получал строгий выговор от своей жены – В.С. Сумбатян, которая была первым ее читателем. Спасибо ей за поддержку и нелицеприятную критику.

Работать с автором над рукописью – нелегкий труд, требующий не только знаний и профессионализма, такта и деликатности, но также и принципиальности. Редактор Е.С. Сухова продемонстрировала все эти качества в процессе нашей совместной работы над книгой, за что я ей глубоко благодарен.

В жестких условиях нашего квазирыночного времени рукопись пролежала долгие девять лет. Она и осталась бы рукописью, но вмешался энергичный А.М. Меньшиков и сделал все для ее публикации. Современная компьютерная техника позволила переснять фотографии из газет и журналов анализируемых лет.

Долевое участие в финансировании издания принял Институт “Открытое общество” (Фонд Дж.Сороса). На наших глазах возрождается благородная российская традиция меценатства, и я приношу искреннюю благодарность А.М. Меньшикову и Институту “Открытое общество”, бескорыстными усилиями и помощью которых эта книга увидела свет.

Раздел 1.

Театр в культурной жизни России в годы первой мировой войны

Ранней осенью 1917 г. к товарищу головы[1] Петроградской городской думы А.В. Луначарскому подошел любимец петербуржцев, барственный и холеный артист Александринского – уже государственного! – театра Ю.М. Юрьев и, поблескивая крупным бриллиантом на именном перстне – последнем подарке свергнутого царя, – обратился к нему с несколько неожиданной просьбой. А.В. Луначарский позднее так описал эту встречу: "Анатолий Васильевич, — сказал Ю.М. Юрьев,— я вас искал. Мне хочется пригласить вас на небольшое собрание серьезнейших работников нашего театра, где будет и наш директор Батюшков, и крупнейшие артисты. Мне хочется позвать и Набокова[2]. Дело в том, что мы хотя и не политики, но ясно понимаем, что живем в переходное время: не сегодня-завтра должен прочно стать на ноги какой-то другой строй, либо у власти будет кадетская партия, либо власть перейдет в руки большевиков. В первом случае мы окажемся под руководством Набокова, во втором случае – под вашим. Так поговорим, делясь нашими предположениями, – сказал Юрьев со своей немного застенчивой улыбкой, – я думаю, что вы не откажетесь прийти к нам и сказать, что вы думаете о театре, какое место вы отведете ему в системе народного просвещения, когда вам придется работать в этой области, какова будет, по вашему мнению, судьба театральных традиций наших академических театров, наших лучших мастеров, как вы приблизите театр к общественности, к рабочему классу и т. д. Набоков тоже выскажется. Для нас будет очень поучительно узнать ваши мысли, а для вас будет не бесполезно прислушаться к тому, что думают разные головы у нас, хотя думают они, конечно, по-разному"[3].

А.В. Луначарский писал свои заметки в 1927 г. За прошедшие десять лет (и каких лет!) его память, конечно же, не могла сохранить этот разговор с фотографической точностью: так, государственные театры Петрограда получили статус академических только в январе 1920 г.; на этой встрече был и выступал преемник В.А. Теляковского на посту директора государственных театров Ф.Д. Батюшков. Можно также допустить, что Ю.М. Юрьева, как впрочем и многих других деятелей российской культуры, действительно волновала проблема – как приблизить театр к народу (что вполне вероятно: ведь этим же мучился и К.С. Станиславский, который в ноябре 1910 г. писал Вл.И. Немировичу-Данченко: "Надо предпринять решительный шаг. Надо из Художественного превращаться в общедоступный... Когда подумаешь, кому мы посвящаем свои жизни – московским богачам. Да разве их можно просветить?"[4]. Маловероятно, однако, что понятие "народ" соотносилось у потомственного тверского дворянина Ю.М.

Юрьева преимущественно с представлением о рабочем классе [5].

И все же главное память А.В. Луначарского сохранила верно – вся артистическая корпорация России в период от Февраля к Октябрю была в растерянности: она не успевала осмыслить и понять быстротекущее настоящее и совершенно не представляла, что ей готовит будущее.

Итак, 19 сентября А.В. Луначарский и В.Д. Набоков пришли на встречу с артистами, которая состоялась в "уютной комнате, с бархатными креслами, где собрались пить чай и разговаривать человек сорок". После краткого вступления инициатора встречи гостям было предложено изложить свои воззрения.

"Не место здесь говорить о том, какие мысли я тогда развивал, – пишет Анатолий Васильевич в своих воспоминаниях, – они приблизительно полностью применялись потом мною в жизни и находятся в настоящее время (имеется в виду 1927 г. – **Г. Д.**) на пути к своему полному выражению. Очень характерно, – продолжает Луначарский, – что, когда дело дошло до Набокова, он от изложения своей программы уклонился, а с вежливой и чуть-чуть иронической как будто улыбкой заявил: "Анатолий Васильевич развернул такие красивые перспективы, что я, со стороны своей, могу только пожелать им осуществления; ничего существенного, со своей стороны, я в настоящее время в качестве моей программы развернуть здесь не мог бы"[6].

Здесь мы хотели бы обратить внимание на следующее обстоятельство: в позиции В.Д. Набокова по этому, на первый взгляд, частному вопросу – будущая судьба театров – как в капле воды отразились традиционные ценности буржуазного мышления, которое оказалось нечувствительным к специфике революционной ситуации в стране, к идеям изменяющегося социального времени. Переломная эпоха властно требовала понимания новых исторических перспектив развития страны, энергии решительных действий, коренных перемен в общественном жизнеустройстве, но "ничего существенного" ни кадетами, к которым принадлежал В.Д. Набоков, ни другими буржуазными партиями предложено не было. Равняясь на европейские политические идеалы, они в то же время до удивления легкомысленно отнеслись к реальному, а не книжно-идеализированному опыту великих революций в Англии и во Франции, когда палачи поднимали над ликующей толпой отрубленные головы королей. Этот опыт недвусмысленно свидетельствовал, что в условиях краха привычных форм общежития овладеть ситуацией возможно лишь при новом мышлении, ставящем во главу угла мятежную стихию социальной революции в стране.

Но именно к этому великому и трагическому явлению переживаемой истории они оказались неподготовленными – ни в идейно-теоретическом, ни в практическом смысле. Сообщения о бунтах и восстаниях в стране, о братании солдат в окопах перемежались благодарственными поздравлениями, телеграммами, адресами – от правительств, городских дум, земств, театров и т. д. Это давало надежду, что все само собой устроится, организуется, придет в привычную европейскую норму. Однако пригодна ли эта норма для страны, уставшей от самовластия, помещичь-

ей эксплуатации, бессмысленной войны, дороговизны и голода, — в действительности не задумывались.

Как истинный сын своего класса, В.Д. Набоков свято верил в могущество принципа самоорганизации культурной жизни. В его позиции была простая человеческая логика, но эта логика совершенно не учитывала грозную стихию революционного подъема, который имеет другую, историческую, надличную логику. Время нуждалось в совмещении индивидуальной и исторической логики, безотлагательном решении самых первоочередных задач — мира, земли, хлеба; принятии ответственности за судьбы страны, но всего этого буржуазными партиями сделано не было. Клиническая глухота к "музыке революции", ее стремительным ритмам, неожиданным — иногда страшным — поворотам все больше отодвигала их на задворки истории.

Может показаться, что встреча артистов с представителями политических партий новой, послефевральской России случайна. Однако это совсем не так. В действительности эта первая в истории России встреча артистов с политическими деятелями для совместного обсуждения принципов организации культурной жизни более чем закономерна. Ее истинный смысл не в личном беспокойстве Ю.М. Юрьева — кто же будет руководить театрами,— а в исторической необходимости новой эпохи, жестко и беспощадно поставившей вопрос о новых принципах взаимоотношений государства, общества и искусства. В традициях русской культуры готовых, апробированных ответов на этот вопрос не было, они формировались в ходе исторического процесса. Есть здесь, однако, один важный момент, который необходимо выделить — любые возможные ответы так или иначе зависели от мироощущения художника, его отношения к своему социальному времени и к тем ценностям, которые утверждались в жизни.

Социально-культурная ситуация

Артисты императорского Александринского театра встречали новый 1917 г. без творческого подъема. Театральная жизнь военных лет шла ни шатко, ни валко, без нечаянной радости. Труппа Александринки была сильная, с первоклассными актерами, во главе художественного руководства стоял небесталанный Е.П. Карпов, в режиссуре работал В.Э. Мейерхольд, ему помогал молодой Н.В. Петров, в репертуаре широко была представлена русская и мировая классика. Не совсем благополучно обстояли дела с современными пьесами, но ведь гремели пушки, и драматургическая муза молчала. Из современных авторов в репертуаре шли апробированные пьесы А.Косоротова, В.Крылова, П.Невежина, И.Потапенко, В.Рышкова, Е.Чирикова и других второстепенных драматургов[7]. Но не было главного — идеи, одухотворяющей театральную жизнь и дающей нравственный смысл ежедневной работе. Даже спектакли самого высокого художественного уровня все больше отставали от духа и веяний времени. И хотя казалось, что все обстоит вполне благополучно, но радости — такой, чтобы ощутить себя молодыми, а зрителя — удивить, потрясти, увлечь, — такой радости у артистов не было.

И не только в сановном Петрограде, в первопрестольной столице точно такая же ситуация сложилась в Малом театре. Даже художественники в сезоне 1915/16 г. выпустили только одну премьеру, а в новом сезоне – ни одной. Вл.И. Немирович-Данченко публично объявил, что тем абонентодержателям, "которым надоело ждать (новых постановок. – Г. Д.) или которые перестали верить в театр, и которые поэтому пожелают получить деньги обратно, будут выдаваться и те проценты, которые наросли за год и 5 месяцев в Купеческом банке"[8].

Конечно, и в этих нелегких репертуарных условиях актеры и режиссеры старались "претворить драматическую воду в театральное вино" (А.Блок). Некоторым – талантливым, как, например, Е.Б. Вахтангову, А.Я. Таирову, К.А. Марджанишвили и другим режиссерам это удавалось. Однако отсутствие в репертуаре театров военных лет современных пьес со сколько-нибудь значимой общественной идеей, сопрягающей настоящее с будущим, неизбежно сказывалось на творческом самочувствии театров и его работников, на идейно-эстетическом значении театра в обществе.

Подобная ситуация сложилась для театра не вдруг и не сразу. "Моральное обнищание нашего общества идет гигантскими шагами, – писал критик, – мы дожили уже до внутреннего, не стесненного ничем, собственноручного, так сказать, блаженства – блаженства духовной нищеты, когда все возможно, потому что нет ничего невозможного и все дозволено, потому что нет ничего запрещенного"[9]. И ведь как в воду глядел: даже артистка казенного императорского (!) Александринского (!) театра, сама Е.Н. Рощина-Инсарова, можно сказать, "премьерша театра", согласилась взять на себя руководство "художественной" частью кафе-шантана "Павильон де Пари". Невероятно! Журналисты иронизировали: "Какими, собственно, "художествами", будет руководить талантливая актриса?"[10], "репутация этого учреждения такова, что как будто г-же Рощиной-Инсаровой тут делать решительно нечего"[11]. И не она ведь одна – сам знаменитый "дед", почтенный В.Н. Давыдов не гнушался выступать там же в водевилях[12]. А было еще и скандальное собрание в фойе, когда Аполлонский назвал деятельность Мейерхольда в театре "распутинщиной"! Мейерхольд, конечно, оскорбился и вызвал его на дуэль, так что пришлось секунданту Н.Н. Ходотову вынести дело на третейский суд[13]. Воистину, все стало дозволено и нет уже ничего невозможного...

В чем же причины этой артистической растерянности? Попробуем разобраться.

Художественное творчество индивидуально, и даже в коллективном театральном творчестве артист сохраняет и, более того, по мере сил и возможностей защищает свою индивидуальность как необходимое условие профессии. Это формирует определенный тип личности – актера-эгоцентрика, ориентированного преимущественно на себя. Сознание актера, его интересы, его жизненный мир замыкаются обычно на спектаклях, выигрышных ролях – своих и чужих, отношении коллег, успехе и признании критики, хотя критиков привычно принято поругивать – за непонимание. Чем больше ограничены интересы артиста своим театраль-

ным миром, тем значимее для него все перипетии отношений в этом мире, утверждение себя и своего места в "раскладе" труппы. Особенно это характерно для дореволюционного театра с его системой амплуа, определявшей во многом положение актера. Артист, добившийся признания, мог даже отказываться от выигрышных ролей, если они не соответствовали его "достигнутому "положению". И ежели актер подписывал контракт на сезон как Чацкий, то ему казалось зазорным играть какую-нибудь характерную роль, даже если она прямо соответствовала его индивидуальности и даже очень ему нравилась: ведь он же потеряет себе цену, если "разменяет" своего Чацкого"[14].

Конечно, выдающиеся артисты могли позволить себе нарушить эти стеснительные правила корпоративного поведения, но, во-первых, выдающиеся потому и считаются таковыми, что их всегда мало, а, во-вторых, отказ от правил "социальной игры", действительных для данного уровня отношений, означает на самом деле утверждение себя как артиста-профессионала на другом, более высоком уровне отношений, недоступном подавляющему большинству актеров. "Правила игры" при этом изменяются, но система остается той же.

У артиста в дроби "Я и мир" числитель, отражающий его представления о своей личности, своих творческих возможностях и достижениях, его актерское самомнение (в безоценочном смысле этого слова) всегда больше, чем у работников любой другой сферы. "Образ Я" у артиста тем выше, чем больше успех, признание, популярность, – то, что принято называть "сладким ядом аплодисментов". Оговорим, что все это тоже закономерное условие профессии. Однако такое самовозвышение "Я" отнюдь не безразлично для жизненной позиции актера; воспользовавшись сравнением можно сказать, что свою личность артист подробно и любовно рассматривает в мощный приближающий телескоп, зато остальной мир существует для него, как в перевернутом бинокле, – далеко и мелко. Другая, большая, внетеатральная жизнь воспринимается артистом через призму своего "образа Я", или, что то же самое, через призму театра. Далеко не все лучи жизни пробиваются через нее, а пробившиеся, по вполне понятным психологическим причинам, отклоняются, создают искаженную картину реального мира. Более того, согласно неписанным, но общепринятым в артистической среде корпоративным нормам, суетное внимание к делам внешнего мира есть своего рода измена священной идее актерской свободы.

Актер отказывается отдавать свою художественную свободу в обмен на чечевичную похлебку мещанского благополучия. Сколькие из них в тяжелые минуты жизни гордо декламировали монолог Несчастливцева: "Брат Аркадий, зачем мы зашли, как мы попали в этот лес, в этот сыр-дремучий бор? Зачем мы, братец, спугнули сов и филинов? Что им мешать! Пусть их живут, как им хочется!"[15].

Здесь не только естественная для актера поза; сохраняя дистанцию между творчеством и будничной мещанской жизнью, артист защищал единственным возможным для него способом свое человеческое достоинство, честь своей свободной профессии. И хотя отношение к артисту, к

актерской профессии в обществе постепенно изменялось, не следует забывать, что нормы и представления, как правило, более живучи, чем ситуации их создавшие.

Конечно, в реальной жизни все было сложнее, были нюансы и обертоны отношений, как были и художники, выходившие в большую жизнь с ее общественными делами и заботами, но для нас важнее подчеркнуть здесь, что эгоцентризм артиста, его преимущественное внимание к своей персоне, преувеличенное представление о значении своей личности – явление нормальное.

В своих воспоминаниях о дореволюционном провинциальном театре Л.М. Леонидов пишет: "Актерская жизнь была малосодержательна... Всеми политическими событиями, литературой, даже своим искусством мало интересовались. Книг не читали, лекций не посещали, в газетах читали рецензии только тогда, когда о них пишут хорошее или ругают соперника. В разговорах сплошное ячество, рассказы о своих успехах"[16]. У С.В. Гиацинтовой мы находим такое признание: "Занятые только театром и Студией, мы как-то не слишком интересовались происходящими вне театральной жизни событиями"[17].

Конечно, в предреволюционное десятилетие у отдельных деятелей сценического искусства время от времени возникало ощущение кризиса, но ситуация кризиса осмыслялась скорее в контексте самой театральной жизни – как кризис эстетических идей, театральных направлений и т. д. Однако идея кризиса театра – тоже своего рода традиция, к которой, в принципе, уже успели привыкнуть и притерпеться. Поэтому размышления о кризисе театра большинство актеров не ставило в более общий социально-исторический контекст, в котором и осуществляется театральная жизнь.

Общественные события воспринимались артистами отраженно – через их преломление театром. Однако в бурные месяцы 1917 г. сама театральная жизнь изменялась по каким-то новым, непривычным и потому пугающим законам. В новогоднем (за 1917 г.) номере влиятельного еженедельника "Театр и искусство" его редактор А.Р. Кугель жестко, но точно охарактеризовал театральную ситуацию военных лет: "Скудость театрального репертуара поразительная... Сейчас в искусстве, подобно промотавшимся кутилам, мы переписываем векселя. Валюта давно уже не соответствует обязательствам"[18]. Эти провидческие строки (они неоднократно цитировались) имеют свое логическое продолжение: "Должна зародиться новая литература, новая образность, новая идеология. А свое скудное время мы как-нибудь уже доживем"[19].

Действительно, именно в это время на смену агонизирующей самодержавной идеологии приходит новая, буржуазная идеология. Главными движущими силами этого процесса были, бесспорно, социально-экономические условия развития России, но свою особенную роль сыграла и первая мировая война.

Культурный процесс: диктат буржуазного вкуса

Шел третий год войны. Российская империя за это время мобилизовала в общей сложности свыше 14 миллионов

солдат – в подавляющем большинстве крестьян и рабочих, трудом которых создавалось богатство страны. 14 миллионов мерзли и вшивели в окопах – на своей земле и за рубежом. "Россия обессынена" – поэтически высказал общее горе В.Хлебников. Солдаты гибли в бессмысленной мясорубке войны, а обещанных побед не было. Оперативные сводки привычно сообщали о маневрах и контрманеврах, августейшие властители и президенты презентовали друг другу штандарты, мечи и воинские звания – для поддержания патриотического духа, но русское общество было разочаровано ходом военных событий. Поэзомедитация "короля поэтов" И.Северянина:

Друзья! Но если в день убийственный
Падет последний исполин,
Тогда ваш нежный, ваш единственный,
Я поведу вас на Берлин!

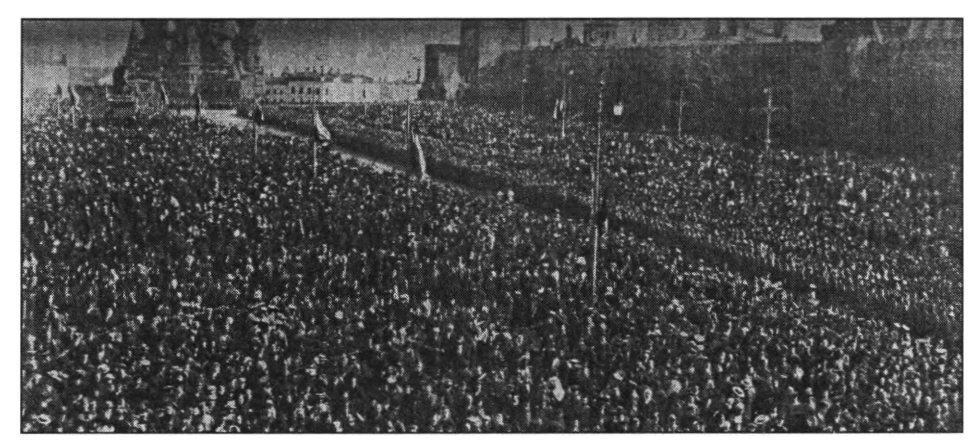
– уже мало кого завораживала.

Война, этот "великий, могучий, всесильный "режиссер" (В.И. Ленин), ускорила распад некогда устойчивых общественных ценностей, связей и отношений. Громоздкая бюрократическая машина российского самодержавия оказалась неспособной управлять страной в условиях военного времени. Помощь частного почина была небескорыстна: как грибы после дождя расплодились взяточники, маклеры, спекулянты, поставщики военного ведомства, разномастные дельцы и финансовые парвеню. Крупные банкиры и капиталисты – эти нотабли мира коммерции – имели дальний прицел на дележ политической власти.

Хозяйственный развал больно ударил по трудящимся массам: в страну пришел голод, в столицах за хлебом выстраивались огромные очереди. Тяжелые скрепы самодержавия еще удерживали разваливающиеся части огромной российской империи, но "крот истории" (К. Маркс) уже подрыл ее прогнившую корневую систему. Престиж верховной власти скатился до анекдотов о нравах царской семьи; в обществе, не таясь, говорили об измене сверху. "Люди, с каким-то восторженным злопыхательством сообщают сведения о поражениях, нехватках, недостатках и



Коленоприклоненная толпа у Зимнего дворца



Москва встречает царя

грозящих стране бедствиях, о бездарности полководцев и петербургской мистике в лице юродивых и придворных старцев, глупости Государственной думы, о гессенской шпионке – русской царице – и всякое иное горькое и тяжелое"[20]. Сводки с фронтов цензуровались и редактировались, но война неумолимо отражалась в тылу – жизнь ужесточалась, быт огрублялся; российский воздух был пропитан тлетворным запахом разложения.

Сановный Петербург всеми силами старался не замечать происходящих перемен. Народное горе войны никак не отразилось на удовольствиях имущего класса. "Петроград, – с удивлением отмечал в "Дневнике" В.А. Теляковский, – несмотря ни на какие невзгоды, веселится. Дороговизна страшная, но ... никогда театры так не работали"[21].

Официозные и в общем неудачные попытки театров откликнуться на первоначальный шовинистический угар были очень быстро забыты. К концу первого года войны уже никто не вспоминал ни стотысячную толпу в Петрограде, на коленях слушавшую августейший манифест об объявлении войны Германии, ни огромную толпу москвичей, восторженно встретившую царя на Красной площади в первые дни войны, ни псевдосолдатские ура-патриотические частушки:

Мы таку войну устроим,
Всю неметчину разроем!
Австриец русским нипочем –
Закидаем кирпичем.

Через две недели после начала боевых действий против "немцев-тевтонцев, германских хищников" – 15 августа 1914 г. – сезон в Театре Ф.А. Корша открылся "Генеральшей Матреной". Спектакль предварял лубочный апофеоз – на сцене вокруг русского витязя собрались все народности, населяющие Россию. Их взоры устремлены в небо. На небе огненными буквами сверкают слова: "Велик Бог земли Русской". На фоне этой группы по очереди проходят русский, французский, английский, сербский и черногорский солдаты с национальными флагами в руках. Появление каждого из них возвещалось фанфарами и сопровождалось соответствующим



Карикатура на Вильгельма

национальным гимном. Публика встретила знаменосцев бурными аплодисментами, хотя сам спектакль посчитала неудачным.[22] Поспешил откликнуться на злобу дня и театр оперетты, выпустив патриотическое обозрение "Грянул бой!!!"

Все это осталось в далеком прошлом. "В наши дни, – констатировал журналист в 1915 г., – театр решительно ничем не реагирует на протекающие мимо него исторические события"[23]. А в послесловии к статье редакция верноподданно вопрошала: "Было бы очень желательно, чтобы представители сценического искусства, драматурги и актеры (...) попытались дать ответ (...) почему наш театр совершенно не реагирует на происходящие грандиозные мировые события, перестраивающие на новых началах жизнь, как общественную, так и индивидуальную?"[24] Вопрос остался без ответа – его не было в самой жизни.

Власть всячески скрывала горькую правду – разорение и обнищание крестьянства, стачки и забастовки на фабриках, поражения на фронте, – а разбогатевшие на военных поставках, финансовых спекуляциях и темных махинациях нувориши всех мастей и вовсе не хотели ее знать.

П.А. Марков позднее напишет о немыслимой "разнузданности тех лет: кутежи, роскошь, бриллианты, блестящие благотворительные концерты, рестораны"[25]. Калифы на час щедро платили за острые, пряные зрелища, и культурная жизнь столиц откликалась на их мещанские вкусы. В Петрограде и в Москве развелось великое множество театров миниатюр, оперетт, фарсов, кафе-шантанов, варьете, ресторанов. Их бешеный (другого слова не подберешь!) натиск на цензурные приличия был более чем успешным: стыдливость была отброшена не только на сцене. Даже в таком, казалось бы, респектабельном издании, как "Обозрение театров", элегически повествовалось об оперетке "Мессалинетта", которая шла в "Луна-парке" (постановка А.А. Брянского). Ее несложный сюжет закручивался вокруг пари между японским дипломатом Саракики и богачом Поликратом, "которому все в жизни надоело". Последний, по условиям пари, обязался повторить тринадцатый подвиг Геракла, о чем и представить дипломату соответствующую справку со всеми подписями. Красочно изобразив перипетии чувств упрямящейся героини, именем которой названа оперетка, и настойчиво рвущегося к победе Поликрата, журнал завершает повествование успокаива-



ющим аккордом – за полчаса до окончания срока пари "Мессалинетта все-таки падает в объятия Поликрата и ровно в полночь он предъявляет и ее восьмидесятую подпись"[26].

Некоторое представление о репертуаре, заполнившем дешевые театрики, дают названия фарсов: "Ураган страсти", "Соблазн", "У ног вакханки", "Папашка-моторист" (оперетта из жизни гусар), "Наша содержанка", "Когда мужья изменяют", "Шофер-обольститель", "Одна на двоих", "Любовь в кредит", "Послесвадебные сюрпризы" ("Самый смешной фарс! Гомерический хохот!"); ввиду огромного успеха всю неделю ежедневно в "Луна-парке" идет уже упомянутая "Мессалинетта". Однако особым массовым успехом пользовалась "Бесстыдница". И так было не только в столицах.

В Азове, например, артистка, "исполнявшая роль Бесстыдницы, постаралась всецело оправдать это название. Она появилась на сцене в туфлях, шляпе и сорочке. Больше никаких принадлежностей туалета. Сорочка тончайшего полотна и вся в дырочках". Раздраженный обыватель обратился в журнал – как же такое возможно? Журнал резонно отвечал – что же делать, если "вся "соль" и "роль" в одной сорочке с дырочками? Ах, господа, когда идешь на службу в предбанник фарса (...) что уж тут кривляться в стыдливость, "Бесстыдница" ведь и есть бесстыдница[27].

Г.М. Ярон, сам выступавший в театре "Луна-парк" в сезоне 1914/15 г., позднее писал: "Сейчас неудобно даже пересказывать содержание фарсов, а тогда их писали, переводили, издавали, репетировали, **играли для тысяч зрителей, и все это зачастую делали вполне интеллигентные люди!** (выделено нами. – **Г. Д.**) Цензура спокойно разрешала фарсовые представления и даже потворствовала им"[28]. Дело, разумеется, не только и не столько в фарсах – этой мелкой разменной монете мощного театрального капитала, который к началу века был старательно накоплен русской сценой, но ценность которого в годы первой мировой войны постепенно девальвировалась. Признание Г.М. Ярона о "вполне интеллигентных людях" знаменательно: оно показывает, какой распространенной была душевная ржа, разъевшая за годы реакции после революции 1905—1907 гг. российское общество. Безусловно, для части интеллигенции расплодившиеся фарсово-шантанные развлечения были явлением и нежданным, и мерзостным. Однако, в отличие от средневековых схоластов, мы понимаем, что из ничего не возникает нечто.

Здесь необходимо вспомнить, что гривуазная направленность фарсового репертуара 1915—1917 гг. была вызвана к жизни не только "удовольствиями" военного корпуса. Отнюдь нет; российское общество уже вкусило запретного плода эротической те-

мы, символом которой стал арцыбашевский "Санин". Еще до войны в романе "Девятидесятники" (1910) М. Амфитеатров устами художника Ратомского провозглашал: "Людям дьявольски надоело делить свою психологию на высшие стремления и животные инстинкты. Тело объявляет себя оклеветанным и берет реванш и требует услуг и рамок красоты"[29].

В условиях реакции и безвременья стрелка общественного настроения отклоняется – мистицизм, антропософия, тема рока, смерти, ничтожества человека, теософский, половой и тому подобные вопросы, которые К.Чуковский охарактеризовал как "умственную порнографию", становятся расхожей темой дня. Саша Черный по этому поводу иронизировал:

Проклятые вопросы,
Как дым от папиросы
Рассеялись во мгле.
Пришла Проблема Пола —
Румяная фефела —
И ржет навеселе.

Распутинщина и война только лишь довели до своего логического предела и социальную, и культурную поляризацию в русском обществе. Осуществление этого оказалось проще еще и потому, что начиная с 60-х годов XIX века дворянская культура, пережившая своих носителей, отступала под натиском буржуазной культуры.

Реформы Александра II разбудили инициативу в стране, и, как писал Ф.М. Достоевский, "чуть лишь раздвинулись заборы, то русский человек тотчас же обнаружил скорее лихорадочное беспокойство и нетерпение в стремлении к делу и даже неустанность в деле, чем желание лезть на печку"[30]. Лапотно-крестьянская Россия ускоренно переходила на путь капиталистических отношений. Экономика страны энергично и в общем небезуспешно догоняла передовые европейские страны. Понятно, что социально-экономический прогресс благотворно отразился и на культурной жизни страны – в обществе формируются новые культуро-созидающие силы.

Российское меценатство

Художественная жизнь, уже меньше зависящая от "недреманного ока" самодержавия, мощно и ускоренно развивается; мировое признание получают русская литература, музыка, живопись, театр, архитектура.

Развитие культурной жизни страны во многом зависит от финансовой поддержки не только государства, но и общества. В России эта нелегкая миссия выпадает на долю сформировавшегося к рубежу веков мощного пласта торгово-промышленного класса. Именно его представители перехватывают у обедневшего дворянства эстафетную палочку меценатства, утверждая его как органическую составную часть российской культуры второй половины XIX – начала XX века, становятся "строителями русской культурной жизни" (К.С. Станиславский). Получившие университетское образование дети и внуки неграмотных крепостных мужиков понимали значение просвещения и культуры в развитии страны. Чувство сопричастности с будущим России, или, другими словами, национально-патриотическая идея, естественно, в ее высоком и благородном смысле,

была важным смыслообразующим мотивом благотворительности.

Если проследить направления благотворительной деятельности, то легко увидеть, что "торгово-промышленный класс" в разных городах российской империи был озабочен прежде всего здоровьем народа (отсюда вложения в больницы и дома призрения), его нравственностью (вложения в церковь), грамотностью (вложения в просвещение) и окультуриванием. "Наши крупные капиталисты, – писал В.Короленко, – нередко уже вместо пожертвований на колокола дают своим миллионам назначение, достойное культурных людей: Боткины собирают коллекции для национальных музеев, Солдатенковы издают дорогие научные сочинения"[31]. В перспективе все это способствовало созданию условий для успешного социально-экономического развития страны и давало надежду на достижение гражданского мира в обществе.

Есть определенная, подмеченная Т. Манном закономерность в смене профессиональных ориентаций буржуазной семьи: дед – капиталист, сын – ученый, внук – художник. В каком-то смысле она действительна и для России, хотя здесь эти процессы ускоряются и совмещаются: "В Москве, – отмечал В.А. Теляковский, – покровителями искусства и театра, вместо прежней родовой знати, постепенно сделались московские купцы – Мамонтов, Станиславский, Третьяковы, Остроухов, Бахрушин и другие"[32].

Другой значимый мотив благотворительной деятельности – отношение к нажитому богатству как дару Божьему. В какой-то мере оно отражает рудименты средневекового сознания. В контексте ортодоксальной христианской морали считалось, что рано или поздно придется дать отчет Богу в том, как владелец богатства распорядился им в земной жизни. Благотворительность не только как идея замаливания греха, а главным образом как дело богоугодное и милосердное, восстанавливающее высшую справедливость – специфический мотив российского меценатства, особенно для купцов-староверов.

Был и еще один, сугубо российский мотив – чувство исторической вины перед народом, и, как правило, не за себя лично, а за свою сословную, классовую принадлежность. Он был характерен скорее для дворянства и интеллигенции, но не только для них.

Размаху меценатства во многом способствовала его государственная поддержка. Она имела преимущественно не экономический, а социальный характер. Царская семья была ценителем, коллекционером и крупным меценатом. Она всячески демонстрировала августейшую благосклонность щедрым жертвователям: награждала их символами социального престижа – чинами, орденами и медалями, званиями, сословными правами и т.д. При дворе действуют Императорское человеколюбивое общество и Благотворительное общество имени императрицы Марии Федоровны. Конечно, были среди мотивов благотворительности и такие самоочевидные, как самоутверждение, состязательность и другие мотивы, но не будем преувеличивать их значение в феномене российского меценатства.

Таким образом, **размах меценатства в России имел не экономическую, а социальную природу и мотивацию.**

Однако идущее еще от Петра I

стремление одним махом преодолеть отставание от Европы, попытка разрешить назревшие общественные проблемы "все и сразу" хотя и давали мощный импульс движению вперед, но одновременно само такое ускоренное развитие приводило в сложившихся условиях российской действительности к новым, более резким противоречиям. "У нас теперь все это переворотилось и только укладывается", – писал Л.Н. Толстой, а В.И. Ленин, с удовольствием цитируя эти строки, отметил: "Трудно себе представить более меткую характеристику периода 1861—1905 годов"[32].

Одним из самых коренных противоречий был разрыв между культурой (в широком смысле слова) и народом.

Культурное развитие масс: идеалы и реальность

Переход России от крепостничества к капитализму стимулировал, особенно после столыпинской реформы, исход разорившегося крестьянства в города. Городское население росло и прежде всего, как показал В.И. Ленин, в больших городах[35]. Дешевая рабочая сила была выгодна промышленности; городам требовались рабочие, печатники, железнодорожники, ремесленники, мастеровые, а также извозчики, торговцы, курьеры, лакеи, половые – и вчерашние крестьяне становились горожанами. Этот растянувшийся практически на столетие – со своими неизбежными приливами и отливами – процесс урбанизации создавал острые социальные проблемы и был небезразличен для судеб русской культуры. Городская цивилизация противостояла сельской культуре не только условиями социальной выживаемости; у нее были другие условия и формы коммуникации, свой, иной уклад жизни. Классовые конфликты усугублялись ощущением потерянности, безличности человека в социальном пространстве города. Человек нуждался в понимании, в "другом", но оставался атомизированной частичкой безликой массы. Для большинства вчерашних крестьян с их религиозным миропониманием город казался средоточием греха, вавилонской блудницей. Эта точка зрения крестьянского провинциализма, это ощущение дьявольской фантомности города замечательно переданы А.Н. Островским в сцене, где Феклуша рассказывает Кабанихе, как в Москве "бегает народ взад да вперед неизвестно зачем... Ему представляется-то, что он за делом бежит; торопится, бедный, людей не узнает, ему мерещится, что его манит некто; а придет на место-то, ан пусто, нет ничего, мечта одна. И пойдет в тоске. А другому мерещится, что будто он догоняет кого-то знакомого. Со стороны-то свежий человек сейчас видит, что никого нет; а тому-то все кажется от суеты, что он догоняет. Суета-то ведь она вроде туману бывает"[36]. Это удивительное – скорее гоголевское – видение, выражаясь слогом самого Островского, "дорогого стоит".

Социальные законы капиталистического города были жесткими – тот, кто не сумел приспособиться, становился люмпеном, уходил на дно. Правительство к этим новым условиям жизни оказалось неготовым – ни в социальном, ни в культурном смысле. "В жизнь входят, благодаря все сильнее и сильнее развивающейся

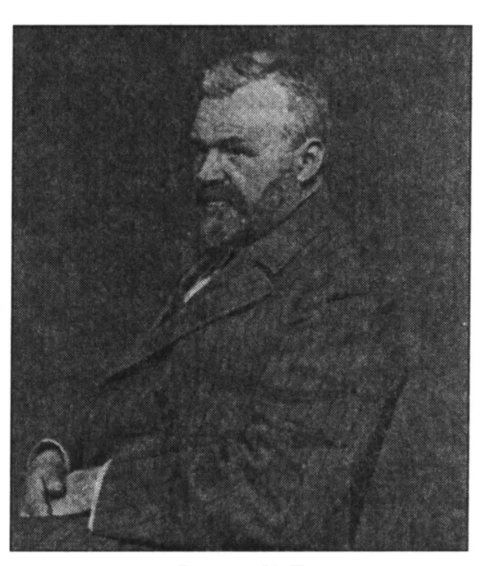
культуре, целые толпы людей, раньше игравших пассивную роль... Искусству первому пришлось столкнуться с этим новым "нашествием гуннов" и придется сыграть в нем свою обычную и важную роль. Эта буря застала нас неготовыми"[37], – писал еще в 1902 г. А.И. Южин-Сумбатов, склонный более других артистов к анализу общественных процессов.

И Южин был совсем не одинок в своем настороженном отношении к тому, что он окрестил "новым нашествием гуннов". Возрастающее влияние народных масс на ход исторического и культурного процесса осмыслялось в эти годы русским интеллигентским сознанием преимущественно в терминах наступления "цивилизации третьего и четвертого сословия" (С. Маковский), "пришествия варваров" (В. Брюсов, Н. Гумилев), "надвигающегося ужаса" (М. Волошин), "грядущего хама" (Д. Мережковский)[37] и т. д. Даже вышедший из социальных низов М. Горький разделял в какой-то мере эти опасения, считая культурность в русском обществе слишком "тонкой корой".

Было бы известным упрощением думать, что данная точка зрения совсем неверна[38], но было бы такой же ошибкой считать ее полностью справедливой. Реальность тех лет не дает достаточных оснований для такого рода категорических выводов.

Действительно, искусству первому пришлось столкнуться с растущими культурными запросами широких народных масс. И это закономерно: традиционно искусство в России, как впрочем и во всей Европе, давало общие символы солидарности, способствовало идентификации личности с социумом.

В последней четверти XIX века демократическая общественность предпринимает усилия по культурному просвещению широких народных масс. Во многом благодаря ее стараниям и поддержке развивается книгоиздательская деятельность Сытина – "всероссийского офени", как уважительно называли его современники, Солдатенкова, Суворина, Сабашниковых и других. Сходный или близкий к этому процесс демократизации происходил и в музыкальной жизни – кружок М.П. Беляева, позже – общество его имени; кружок М.С. и А.М. Керзиных, народные концерты С.А. Кусевицкого, бесплатные концерты А.И. Зилоти, Шереметевские концерты и т.д.; и в изобразительном искусстве – организованные экскурсии рабочих в музеи, начатые С.Г. Сватиковым, "эрмитажные" кружки студентов и слушательниц Высших женских курсов и многое другое. Бурно развивается в эти годы кинематограф, который благодаря дешевым билетам стал одним из по-



Сытин И.Д.

пулярных народных зрелищ.

Свое особое место в этом процессе занимает театр. Театр исконно являлся символом городской культуры. Приобщение к нему не только способствовало культурному развитию; участвуя в той или иной форме в театральной деятельности, человек усваивал городскую культуру; кроме того, именно в театре он получал возможность живого, непосредственного общения, в творческой атмосфере любительского искусства он чувствовал себя свободным от власти угнетающего монотонного труда.

В силу этих причин самодеятельное движение в России получает в начале века ускоренное развитие. Различные общества "Попечительства о народной трезвости", устройства народных развлечений и т. д. (как связанные, так и не связанные с правительством) поддерживают или создают самодеятельные народные театры. По официальным данным, уже в конце 1902 г. в стране насчитывалось 170 народных театров, из которых 102 приходилось на долю "Попечительства о народной трезвости". В действительности же, по мнению Г.А. Хайченко, исследовавшего этот процесс, "цифру сто семьдесят следовало бы удвоить, а может быть, и утроить"[39].

В условиях революционного подъема 1905—1907 гг. самодеятельное театральное движение широко распространяется по всей стране. В октябре 1905 г. организационно оформляется Союз сценических деятелей (ССД), который по уставу 1906 г. формально числился при Императорском Российском театральном обществе (ИРТО), но считал себя автономным профессиональным союзом. Его борьба с Императорским театральным обществом, идущим обычно на поводу Министерства двора, закончилась исключением ССД из состава общества (октябрь 1907 г.). Консервативную позицию Совета ИРТО А.А. Яблочкина[40] уже в советское время объясняла тем, что "находясь в бюрократическом государстве, он заражался общим духом бюрократизма. В этом была виновата вся государственная система и даже людские привычки, сложившиеся в этой системе"[41]. Однако исключенный союз не только не распался, наоборот, он насколько возможно активно помогал развитию народных театров в стране. С этой целью в 1910 г. им была создана Секция содействия устройству деревенских и фабричных театров при Московском обществе народных университетов[42]. В 1912 г. секция организовала бесплатные драматические курсы для рабочих – членов комиссии по устройству рабочего театра в Москве. Перед войной секция устроила выставку декораций, сработанных художниками-самоучками. Для выяснения состава и численности самодеятельных театральных кружков секция провела анкетный опрос в 16 губерниях России. В 1916 г. по ее инициативе был выстроен "Дом имени Поленова", который, по замыслу создателей, должен был стать "театральной лабораторией на всю страну". Но, конечно, главное в деятельности секции – помощь в устройстве народных театров, тем более, что самодеятельные театральные начинания в стране постепенно расширялись. Так, "с 1 сентября 1913 г. по 1 сентября 1914 г. количество запросов (в секцию.— Г. Д.) повысилось вдвое. В то время как за тот год их поступило 211, в этом году их насчитывалось 437. В

1912-1913 гг. секция обслуживала более сельские местности, чем городские; теперь же деревня и фабрика численно сравнялись"[43].

В начале века, наряду с самодеятельными, появляются общедоступные театры, обслуживавшие по преимуществу демократическую публику — Общедоступный театр в Лиговском народном доме графини С.В. Паниной (1903), позже — Общедоступный передвижной театр П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской и другие.

Деятельность любительских и частных организаций дает нам право утверждать, что демократически ориентированная общественность России по мере сил и возможностей содействовала эстетическому развитию народных масс. Однако разрыв между разными культурами в российском обществе оставался по-прежнему громадным. Уровень достигнутого в культурном развитии народа всегда был неизмеримо меньше подвижнических усилий интеллигенции. Планы "радетелей за просвещение народное" корректировались самой жизнью. И хотя они справедливо поругивали цензуру за ее охранительную направленность, однако замедленный процесс культурного развития широких масс в действительности имел гораздо более сложное объяснение.

По своей этимологии понятие "культура" восходит к идее возделывания, селекции, терпеливой работы нескольких поколений по отбору и закреплению лучшего. Таких многолетних устойчивых традиций просвещения народных масс в русском обществе не было, народная же культура представляла собой традицию ярмарочно-балаганную — с горками, качелями, широкой масленицей. В этом — одна из причин сложившейся ситуации.

Другая важная причина — в культурной политике властей, направленной на обслуживание и преимущественное воспроизводство балаганного вкуса. "В садах "Попечительства о народной трезвости", — писала большевистская "Правда" в 1912 г., — для рабочих — по большей части балаганные развлечения, а драма ставится или с пресно-патриотическим содержанием, или что-нибудь из переводных феерий с сыщиками... Другие театры недоступны для рабочих по ценам и местам..."[44].

Конечно, и в этих нелегких условиях процесс культурного развития масс продолжается, однако, по справедливому наблюдению Н.А. Рубакина его "нарастание совершается очень медленно, кое-где так медленно, что иные могут прийти от этой медлительности в отчаяние"[45]. И это не просто слова, за ними — правда жизни. Так, в воспоминаниях П.П. Гайдебурова, театр которого в эти годы, по оценке "Правды", одиноко делал "доброе дело" для рабочих, приводится описание поведения публики на представлениях "Василисы Мелентьевой" в Общедоступном театре: "К ногам артистов падали бутылки с водкой, очевидно, принесенные с собой запасливыми зрителями. В сценах, где Василиса кокетничает с Грозным или он любуется ее красотой, исполнителям приходилось выслушивать циничные замечания и интимные советы опытных дон-жуанов с Обводного канала. Поцелуи на сцене подхватывались дружным причмокиванием в зрительном зале"[46].

Не случайно в коммерческих изданиях для народа преобладающей

оставалась лубочная литература, а в репертуаре народных театров – мелодраматические, псевдоисторические и пресно-патриотические сочинения. "Серьезные" издания, "высокая" драматургия и связанные с ними надежды и чаяния народных просветителей терпели, в основном, неудачу[47]. В словах Южина – "эта буря застала нас неготовыми", – на наш взгляд, отразилось истинное положение вещей. Можно также предположить, что один из ведущих артистов императорского Малого театра имел в виду не столько готовность демократической общественности откликаться на требования времени, сколько способность (а, точнее, неспособность) государственной власти решать назревшие задачи культурного развития широких масс населения.

Действительно, все, что делалось правительством в этой области, во-первых, всегда фатально отставало от насущных потребностей времени, во-вторых, имело бессистемный эпизодический характер, и, в-третьих, масштаб этой деятельности всегда был каплей в море требуемого и необходимого. Отдельные знаки внимания власти имели своей целью продемонстрировать официальную парадность государственного благодеяния в гораздо большей степени, нежели действительно служить культурному развитию общества. Например, строительство роскошного народного дома Николая II в Петрограде представлялось несравненно важнее субсидий народным театрам и любительским кружкам, годовой бюджет которых составлял всего лишь 28-50 рублей.

Такую же недальновидную позицию по отношению к культурному развитию широких масс занимала и церковь. Христианство, давно ставшее для самодержавия орудием политической власти, относилось к театральным зрелищам традиционно ретроградно: даже пройдя общую и драматическую цензуру, пьесы, включаемые в репертуар, должны были соответствовать устоявшимся христианским догматам. Согласно уставу о цензуре и печати российской империи, запрещалась публикация любых произведений, в которых можно было усмотреть "нарушения должного уважения к учению и обрядам христианских вероисповеданий". Такая неопределенность формулировки позволяла при необходимости трактовать запрет расширительно. При этом пьесы, одобренные Главным управлением по делам печати и разрешенные драматической цензурой к исполнению, еще не могли быть поставлены на сценах народных театров. Эта возможность им представлялась лишь "по особым ходатайствам содержателей театров, или авторов, или переводчиков".

В 1914 г. влиятельный церковный иерарх, митрополит Московский и Коломенский Макарий выступил с проповедью, осуждающей попытки демократических кругов способствовать развитию народных театров. В этой проповеди, изданной отдельной брошюрой, он утверждал, что "вредно и разорительно пристрастие к театральным зрелищам... Удовлетворение этому неизбежно приведет народный театр к тем нежелательным и гибельным последствиям, к каким приводят и городские театры"[48].

В ноябре 1916 г. постоянный член Синода епископ Никон возбудил ходатайство о запрещении спектаклей и фильмов в канун праздников и вос-

кресных дней, считая, что "недопустимо в православной стране дозволять исполнение сомнительных игрищ в часы предпраздничного богослужения"[49]. Инициативу епископа поддержали 30 членов Государственной думы, которые 2 декабря внесли соответствующее законодательное предложение, "дабы люди молились в храмах". Эти действия вызвали грустные комментарии журнала "Театр и искусство", который писал, что "все темные элементы нашего невероятного времени объединяются (...) когда речь заходит о театре"[50].

Действительно, точнее чем "мертвый хватает живого" об этом времени не скажешь. Россия уже вступила на путь капиталистических отношений; развитие машинного производства остро нуждалось в грамотных квалифицированных рабочих, техниках, инженерах. Казалось бы, сам ход идущей войны со всей очевидностью показал наступление новой технической эры – уже появились танки, самолеты, такие средства связи, как телеграф и радио. Категорический императив истории требовал ускоренного роста образования, науки и культуры в стране, от этого, в конечном итоге, зависело ее будущее. Это прекрасно понимали представители торгово-промышленного класса. Правящая же олигархия жила идеями даже не вчерашнего, а позавчерашнего дня. В генетической памяти российских самодержцев сохранялось отношение к народному просвещению, идущее от Николая I, у которого, как писал современник, "оно не отделялось в его голове от мысли о бунте, а бунтом почитал он всякую мысль, противную деспотизму"[51].

Высочайшими инструкциями всячески затруднялся доступ к образованию и культуре "кухаркиным детям", фактически отменялась автономия университетов. Августейшим повелением 31 января 1916 г. было утверждено положение Совета Министров, согласно которому военное министерство получило право привлекать студентов в армию. Особенно тяжелой была ситуация с народным образованием. Согласно данным Министерства народного просвещения, к 1 января 1915 г. во всей "европейской и азиатской России, на Кавказе, Сибири и Польше" в училищах всех ведомств обучалось лишь "7781 тыс. детей, т. е. 51% всего числа детей школьного возраста... Число учителей составило 186,8 тыс. человек, т. е. 61,2% к числу установленных комплектов"[52]. Министерство предполагало, и то лишь когда-нибудь, "со временем", перейти ко всеобщему обучению детей 8-11-летнего возраста.

Слова В.И. Ленина, что "такой дикой страны, в которой массы народа настолько были ограблены в смысле образования, света и знания, – такой страны в Европе не осталось ни одной, кроме России"[53], конечно, огрубляют реальность, но они достаточно близки к истине. За фасадом государственной культурной благотворительности шла бойкая распродажа зрелищ, рассчитанных на самые низменные вкусы: "Войдите в Народный дом казенного "Попечительства о народной трезвости", где инсценируется царство пошлости, где бьют на вкусы улицы. Прямо страшно: так привилось хулиганство, моральное разложение"[54].

Социальный контекст мироощущения художника

Опыт первой русской революции показал, что в обществе сформировались новые социальные силы. Однако процесс обновления общественных отношений – объективная потребность наступившего XX века – всячески тормозился. Царь высочайше одобрил создание в 1906 г. черносотенных "Союза Русского народа" и "Союза Михаила Архангела".

Поражение первой русской революции тяжело отразилось на духовном климате общества. Общенациональный демократический подъем с его радужными надеждами и ожиданиями сменился апатией и разочарованием. Это шараханье из одной крайности в другую было весьма характерно для той, в общем значительной части русской интеллигенции, отличительным свойством которой была большая или меньшая оторванность ее от народа.

Именно она горячо увлекалась очередной "спасительной" идеей, возводила ее в принцип, в абсолют, загоралась ею, боролась за нее, шла на каторгу, даже – на эшафот, но, убедившись в ее непригодности к условиям российской действительности, так же быстро остывала, чтобы увлечься новой. В ее стихийных порывах было много юного и романтичного, душевного и сострадательного, но не было привычки постоянного, повседневного труда, необходимой черновой работы, рассчитанной на историческую перспективу, на традицию, благами которой могли бы воспользоваться далекие безвестные потомки.

Даже в интеграции интеллигенции в социальную структуру российского общества всегда было что-то двусмысленное и неорганичное. Не случайно, процесс становления ее гражданского самосознания предполагал оппозицию к государственной власти, отказ от сотрудничества. И вины интеллигенции в этом нет: в условиях опутавшей Российскую империю бюрократии, тотального чинопочитания, преклонения перед мундиром и властью любой служащий воспринимался как безликий функционер соответствующего департамента; личность его никого не интересовала, она была, как выражаются математики, мнимой величиной. Азиатское мышление самодержавия, выводящее идею личности за государственные скобки, в критический для себя момент не нашло и нужных спасительных идей.

Развитие капиталистических отношений в Западной Европе сопровождалось большей или меньшей социальной свободой. В России при самодержавном правлении даже солидный финансовый капитал еще не обеспечивал торгово-промышленному классу политических прав, участия в решении проблем государственных. Глухота власти к новым явлениям жизни, ее историческая неготовность к радикальным переменам обусловливали уникальную ситуацию в русском общественном процессе предреволюционного десятилетия – взаимное отчуждение всех сословий. Необходимая для нормального развития общества социальная связь, интеграция общественных групп отсутствовала. Каждая группа решала свои проблемы, естественно, считая

их главными. Растянувшись на долгие месяцы и годы, война со всей очевидностью показала административное бессилие власти в безотлагательном решении назревших государственных задач. По выражению П.Н. Милюкова, "здоровый патриотизм" буржуазии "постепенно сменился "патриотической тревогой". Власть теряла историческую интуицию, ее социальная база стремительно сокращалась. В предреволюционную эпоху, в то переломное для культуры время, уже бродило молодое вино нового искусства: формировалось пролетарское искусство, представленное творчеством Д.Бедного, А.Серафимовича, Ф.Шкулева, А.Гастева и других поэтов и прозаиков, идейным лидером которых был М.Горький. В эти же годы читающая публика открывала в стихах и поэмах Н.Клюева, С.Есенина, С.Клычкова, Б.Верхоустинского, А.Ширяевца и других авторов неведомую ранее поэзию крестьянской Руси. Фабрично-заводские ритмы жизни капиталистического города отражались в творчестве футуристов – нового течения в русском искусстве. Уже заявили о себе В. Хлебников, В. Маяковский, В. Каменский, А. Родченко, В. Татлин, Эль Лисицкий, А. Экстер и другие. Однако сущность их новаторского поиска, их устремленность к будущему еще не были осознаны современниками. И это, видимо, не случайно. Эстетическая позиция и творчество художника прямо зависели от его идейных убеждений. Поэтому за яростными дискуссиями тех лет, последовательным утверждением или ироничным развенчанием художественных направлений стоит, в действительности, извечный спор о судьбах России и о русской культуре.

Процесс культурного развития всегда сопровождается в истории неизбежными потерями – это закономерное условие его самодвижения. Зеленеющие ростки нового воспринимаются обычно устоявшимся взглядом современников как сорняки на ухоженной ниве культуры. Даже М.Горькому, общепризнанному и уважаемому мэтру, потребовалось известное гражданское мужество, чтобы наперекор всем дать футуризму положительную оценку: "Они молоды, у них нет застоя, они хотят нового свежего слова, и это достоинство несомненное. Достоинство еще в другом: искусство должно быть вынесено на улицу, в народ, в толпу, и это они делают, правда, очень уродливо, но это простить можно"[55].

Увы, авторитет мэтра не спас тогда Горького от обвинения в защите "творческого свинства" (которое предъявил ему известный в литературных кругах Арк.Бухов); футуризм оставался литературным изгоем. В январе 1917 г. Н.Радлов задумался: "Но может быть, за его (футуризма. — Г. Д.) разнузданностью таится уверенность в своих силах, в неизбежной победе новой, варварской культуры?"[56]. И все же в этом, достаточно лояльном на фоне остальных оценок отношении к новым явлениям художественного процесса со всей определенностью вычитывается эстетический идеал, обращенный в прошлое.

Культурный контекст времени, в котором осуществлялся художественный поиск, способствовал появлению множества соперничающих течений, школ, группировок, от участников которых требовалась верность принятому направлению и заявленной докт-

рине. В широковещательных манифестах одни отвергали прошлое, сбрасывали великих с "парохода современности", другие, наоборот, указывали "на дорогие могилы Шекспира, Рабле, Вийона" как на своих предтеч; искусство объявлялось "свободным", художник провозглашался мерой всех вещей, и все хором возвещали, что именно им и только им открыта эзотерическая тайна "святого искусства"[57].

Скандалы стали обычным явлением художественной жизни, своего рода литературной нормой, и как вспоминал позднее их активный участник и устроитель поэт В.Г. Шершеневич, "скандал в дореволюционной России был одним из способов протеста. Скандал был и способом саморекламы"[58]. Читающая публика уже привыкла к разным эпатирующим декларациям и почти что не обращала на них внимания; они писались скорее в силу сложившегося обычая, требующего от каждой новой группировки определения своего места под солнцем искусства.

Поражение первой русской революции, последовавшая реакция и разочарование привели к раздроблению художнических сил в стране. Большинство из них было лишено "объективной идеи" (М. Горький), и поэтому весь их незаурядный талант, вся их творческая энергия затрачивались в основном на решение формальных эстетических задач.

Действительно, именно в это предреволюционное десятилетие в России в литературе возникают символизм, акмеизм, эго-кубо-футуризм; в живописи – "Голубая роза", "Бубновый валет", "Ослиный хвост" и т. д.; открываются Старинный, Свободный и Камерный театры; продолжаются сценические опыты К.С. Станиславского в студиях МХТ, Вл.И. Немировича-Данченко, В.Э. Мейерхольда; начинают свой собственный поиск в сценическом искусстве Е.Б. Вахтангов, Ф.Ф. Комиссаржевский, К.А. Марджанишвили, М.А. Чехов и другие.

Конечно, удавалось далеко не все, однако сама атмосфера довоенного времени создавала своего рода концентрированную "питательную среду" для появления новых эстетических идей и художественных направлений.

В жизни общества это были годы напряженного духовного поиска. В мучительном процессе познания русская философская мысль искала альтернативу рационалистическому позитивистскому знанию, жаждала откровений Мудрой Софии, намечала идейные вехи. Но в философских размышлениях идея предмета, как, впрочем, и в искусстве – его образ, важнее самого предмета. В жизни, однако, господствует власть реального, а в России тех лет традиционные ценности смещались, двоились в общественном сознании, переворачивались, и в пестром калейдоскопе модных идей уже не было места священному и табуированному. Темп жизни болезненно ускорился, настоящее проживалось лихорадочно, со спорадическими импульсами деятельности, энергия которой уже давно исчерпала свои моральные ресурсы.

Блестящая плеяда деятелей искусства определяла и высокий уровень творчества и многоцветное богатство художественной жизни России в первое десятилетие XX века. В ситуации общественного подъема на рубеже веков "отовсюду как бы выпирало молодую русскую талантливость, все

расцветало: сцена — с Художественным театром, Комиссаржевской, Шаляпиным и Собиновым; живопись – с Васнецовым, Врубелем, Малявиным; музыка – с Рахманиновым, Скрябиным и Глазуновым; литература – с Горьким, Андреевым, Буниным.

В воздухе веяло обновлением, и казалось, что вся Россия пробуждалась, грезила какими-то сказочными, радужными снами"[59].

Сегодня, осмысливая постфактум художественную жизнь этого времени, мы понимаем, что все лучшее из созданного художниками в те годы вошло в сокровищницу не только русского, но и мирового искусства. Но это – наша современная оценка, наше, в определенном смысле, музейно-почтительное отношение потомков к унаследованному художественному богатству, которое существует для нас как самодостаточная ценность. Наше отношение к нему закономерно очищено от всех сложных перипетий конкретной исторической ситуации и того реального контекста, в котором оно осуществлялось.

В общем виде вопрос о расхождении оценок творчества художника у современников и потомков как нравственную антиномию гениально поставил Ф.М. Достоевский в своем парадоксе о чувствах переживших страшное землетрясение лиссабонцев, которые наутро увидели бы в газете стихотворение – "нечто вроде следующего:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья" и т. д.

Ф.М. Достоевский пишет, что, по его мнению, лиссабонцы "тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта", но, "через тридцать, через пятьдесят лет поставили бы ему на площади памятник за его удивительные стихи"[60]. Однако знать точку зрения современников необходимо, и не только потому, что это интересно, но прежде всего потому, что это – важное условие понимания исторического процесса.

Вообще нет ничего поразительнее судьбы истинного произведения искусства – чем дальше оно отходит во времени от конкретной ситуации своего возникновения, тем большей становится его смысловая наполненность и тем выше его собственно художественная субстанция. Именно таким, очищенным от мирской суеты, от всего наносного и второстепенного, входит прошлое искусство в наш – воображаемый или реальный – музей. Но у каждого поколения – свои музеи, свое представление об искусстве, свои критерии его оценки.

В восприятии части современников культура предреволюционного десятилетия осмыслялась как "хамское время". Об этом писал в 1907 г. И.Э. Грабарь в письме к А.Н. Бенуа, обсуждая связь искусства с жизнью: "Эта связь есть даже в наше хамское время; пусть по-твоему: хамскому времени — хамское искусство"[61]. На этом же настаивали А.А. Блок, В.И. Качалов и другие, а редакция журнала "Аполлон" в самом начале 1917 г. так характеризовала сущность художественного процесса: "Страшно вымолвить, но ничего не поделаешь: одичание. Это ли не регресс, не возвращение к... грубости неприкрытого художественного варварства"[62].

Насколько правомерно доверять этим суждениям и оценкам, быть может, вырвавшимся у их авторов в по-

рыве раздражения? Ответ на этот вопрос совсем не прост и требует более подробного анализа.

В процессе исторического развития в русском обществе сформировалась отдельная социальная группа – художественная интеллигенция, чьи идеалы, ценности, нормы поведения и – шире – жизненный миропорядок отличались особым отношением к культуре, личности, творчеству. Был в этой группе художнический индивидуализм, что вполне естественно, была и гордость избранника-аристократа духа, было – в разной мере – ощущение исторической вины за страдающий, угнетаемый народ, было и сострадание к нему и желание просвещать его, и попытки хоть в чем-то помочь ему. Однако большая часть художественной интеллигенции имела о народе скорее книжное, весьма приблизительное представление, и он, по признанию Достоевского, продолжал "стоять загадкой. Все мы, любители народа, смотрим на него, как на теорию, и, кажется, ровно никто из нас не любит его таким, каков он есть на самом деле, а лишь таким, каким мы его каждый себе представили"[63]. Такое положение сохранялось. И.А. Бунин писал в 1915 г.: "Теперешний городской интеллигент знает ... о мужиках — по извозчикам и дворникам ... говорить с народом не умеет"[64].

Как и все другие социальные группы, художественная интеллигенция жила в своем особом мире, в котором отношение к творчеству и культуре своеобразно переплеталось как с общими проблемами русской жизни, осознаваемыми в контексте идей своего социального времени, так и с европейскими представлениями о личности и ее роли в историческом процессе.

Активное пробуждение стихийных сил, с одной стороны, и идейное бессилие власти – с другой, лишь укрепляли в них чувство растерянности, способствовали уходу в рафинированный мир художественной мечты. По словам Тютчева, "когда стоишь лицом к лицу с действительностью, оскорбляющей и сокрушающей все твое нравственное существо, разве достанет силы, чтобы не отвратить порою взора и не одурманить голову иллюзией"[65]. Но так же верно и то, что в столкновении с жестокой правдой жизни иллюзия улетучивается, как дым, оставляя человеку пепелище сконструированного мира.

Можно сказать, что в годы войны, в ситуации исторического перелома выбор своего реального жизненного пути как главная проблема интеллигенцией еще не осознавался, хотя момент истины был уже недалек.

Как всегда в переломные для культуры периоды истории, когда неизвестно, что сулит будущее, опорой чаще всего становится эстетизированное прошлое. Поэтому сегодня, реконструируя критерии оценок, мы обязаны учесть, что представления А.А. Блока, И.Э. Грабаря и А.Н. Бенуа, например, о хамстве могли существенно отличаться от нашего. Их художническое мироощущение – и это закономерно — вытекало из эстетического, во многом романтического, отношения к действительности.

Однако окружающая их социальная реальность формировалась по жестоким законам "чумазого", как называл зарождающийся фабричный капитализм М.Е. Салтыков-Щедрин. "Чумазый" властно утверждал в

жизни свою систему отношений между людьми, свою мораль, навязывал обществу свои вкусы и диктовал буржуазно-потребительское отношение к искусству, так как в подавляющем своем большинстве русские капиталисты не имели какой-либо культурной традиции за спиной. Разрыв между идеалом и реальностью воспринимался большинством художников трагически.

Понятно поэтому, что русская художественная интеллигенция была по преимуществу антибуржуазной: она отвергала эту систему отношений, ее мораль и ее культуру. К.С. Станиславский, например, категорически не принимал незлобинского театра, спектакли которого вызывали у него даже "нервный тик", потому что эстетическая цель этого театра заключалась в стремлении обслужить вкусы буржуазной публики. В ноябре 1910 г. он пишет Вл.И. Немировичу-Данченко: "И кажется, что антихрист в нашем деле родился – это Незлобин. Опаснее, в смысле художественного разврата, у нас не было врагов. Все красивенько, будуарно изящно, до хамства безвкусно, но все подлажено под вкус публики и критиков, с которыми умеют ладить"[66].

Мощная экспансия буржуазного вкуса – особенно в годы войны – вызывала у художественной интеллигенции чувство физического отвращения. Жизнь перерождалась, из нее уходило горнее, возвышенное, благородное, одухотворенное. В ухоженном буржуазном быте тосковала неухоженная душа. Тон в жизни задавали буржуазные ценности – акции, займы, проценты, дивиденды. Слом норм существования проходил по-живому, поэтому нередко человек порывал с ухоженным бытом.

Трагический пример – судьба знаменитого в свое время салонного художника К.Е. Маковского, который "в расцвете своей славы вдруг как-то затосковал и резко изменил всем своим прежним пристрастиям и привычкам. Начал пить, почувствовал отвращение ко всякого рода благообразию и ушел из семьи, порвал совершенно с той средой, на которую и для которой работал всю жизнь". И – грустный российский парадокс – его сын, главный редактор журнала "Аполлон" С.К. Маковский по-прежнему отправлял свои рубашки "для стирки в Лондон, считая, что только там белье накрахмалят так, как следует"[67].

Антибуржуазность была свойственна не только интеллигенции и рабочему классу, но не меньше – люмпен-пролетариям. Правда, эти последние не делали особой разницы между интеллигенцией и буржуазией, и, как писал И. Грабарь Б. Кустодиеву, "просто несчастье эта босяцкая гордость и "презрение к буржуям", какими она считает каждого человека, носящего не грязный и не мятый воротник"[68]. Как бы то ни было, даже эти "издержки отношений" есть лишь дополнительное свидетельство общей антибуржуазной направленности русского общества.

Развитие капиталистических отношений неминуемо вовлекало практически все социальные группы в процесс обуржуазивания, а оно, в свою очередь, приводило к широкому распространению мещанства[69].

Само понятие мещанства имеет два смысла – сословный и духовный. Сложность анализа заключается в постоянном смешении этих двух смыслов. Россия нуждалась в мещанском

сословии – эту тему прозорливо почувствовал А.С. Пушкин и наметил ее неоднозначную трактовку в “Медном всаднике” и “Моей родословной”. Социальная база мещанского сословия в XIX веке неуклонно расширяется; это дает А.И. Герцену повод констатировать: “Снизу все тянется в мещанство, сверху все само падает в него по невозможности удержаться”[70]. Мещанин не рвется к недостижимому, его не волнует далекое будущее – этим, считает он, озаботятся потомки. Вся его социальная энергия уходит на обустройство своей реальной жизни в конкретных, предлагаемых временем обстоятельствах, и он по-своему гармонизирует и очеловечивает эту жизнь по мерке своей личности. Заземленность запросов, “стремление к уравновешенной середине между бесчисленными крайностями и полюсами человеческого поведения” (Г. Гессе) по самой своей сути нуждается в стабильной структуре общественных отношений, и потому мещанское сословие всегда и везде поддерживает существующий миропорядок. Мещанское сословие – основа стабильности общественных отношений; его сила – в эмпирическом, реальном консерватизме жизненных ценностей, который чурается неожиданных изменений и нововведений.

В силу такого социального положения мещанство как сословие становится выразителем мещанского духа, а сословное понятие трансформируется в духовно-мировоззренческое. В этом смысле мещанству одинаково чужды и искусительная гордыня дьявола, и аскетическое самоотречение святого. В ухоженном миропорядке мещанина вечные проблемы Бытия сводятся к быту, общественные отношения – к психологическим отношениям, космос человечества сужается до семьи и дома. На этих мироосновах зиждется идеал мещанского счастья.

И именно такой идеал яростно неприемлет русское искусство. Уже Помяловский иронично развенчал этот идеал в афоризме: “Вот, честное слово, провались Италия сквозь землю, я и не поморщусь”, а Достоевский гениально обобщил в рассуждении: “Да я за то, чтобы меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить”[71]. Для русского искусства с его великой болью за “униженных и оскорбленных” мещанское “ожирение сердца” (А. Белый) было врагом номер один, оно было тем камнем преткновения, который “решительно не берет ни смычок, ни кисть, ни резец” (А.И. Герцен). Художественная интеллигенция России не принимала мещанства; и если кто-то, приспосабливаясь, обслуживал идейно-эстетические ожидания мещанства, то большинство решительно, в той или иной форме, боролись с ними. Так, по признанию А.Я. Таирова, для него “внутренне самым существенным был бунт против чудовищной мещанской атмосферы, царившей у Незлобина, Корша”[72].

Отметим, однако, что сколь бы яростным ни был этот протест, постепенно именно мещанские ценности становились господствующими в обществе. В этой атмосфере закономерно изменяется модус функционирования искусства.

Трагические противоречия социального времени не сулили художнику в скором будущем коренных изменений, и в полном соответствии с ду-

хом времени его неприятие действительности выражалось в формах эстетизации искусства. Отсюда, как это ни покажется странным, непримиримость в оценке культуры своего времени была у художников тем большей, чем сильнее в них было чувство эстетического. Их любовь к красоте была столь же по-русски требовательной, как, например, любовь публики к артисту, о которой Ф.И. Шаляпин пишет: "Почему это русская любовь так тиранически нетерпима? Живи не так, как хочется, а как моя любовь к тебе велит... Горе тебе, если ты в чем-нибудь уклонился от моего идеала"[73]. Преимущественная ориентация на идеал – духовная традиция России, и мышление художника в этом смысле не было исключением. Увы, жизнь всегда и неизбежно уклоняется от идеала; разница лишь в том, что масса воспринимает это как будничное, обыденное явление, а художник – как личную трагедию.

В контексте мироощущений творческой интеллигенции необходимо отметить еще один важный момент.

Искусство в России всегда было сродни священнодействию: сначала во имя Бога, позже, начиная с XIX века,— во имя народа. Конечно, рукописи, картины, статуи, ноты продавались и покупались, но свою лиру, кисть или резец художник посвящал народу.

Роковая трагедия русского художника в условиях самодержавия в том, что народ, которому он посвящал свое искусство, чаще всего о нем не слышал. Более того, круг людей, интересующихся искусством, был не очень значителен. Еще Н.А. Некрасов мечтал о времени, когда мужик "Белинского и Гоголя с базара понесет"; Л.Н.Толстой, как известно, пытался решить этот мучивший его вопрос публикацией дешевых книг для народа; а группа художников, объединившихся в "Товарищество передвижников", устраивала выставки по городам России.

Изменилась ли эта ситуация к началу десятых годов XX века? В чем-то, безусловно, да. Однако для более точного ответа нам необходимо дифференцированное представление о публике.

Нормальное развитие искусства и – шире – художественной деятельности невозможно без существования в обществе различных групп публики. В вертикальном разрезе это может выглядеть примерно так: рядом с художником должна быть поддерживающая, понимающая его искания публика; ниже – публика, усваивающая искусство; еще ниже – публика, только начинающая приобщаться к искусству и т.д. Очевидно, что границы между этими группами зыбки и условны, но предложенная схема дает в первом приближении необходимое представление о дифференциации публики.

На рубеже веков в России значительно выросла читающая публика, увеличилось число зрителей театра и кинематографа, но это были, скорее, группы усваивающей и приобщающейся публики. Поэтому в январе 1910 г. А.Н. Бенуа в заметках о художественной жизни писал: "Все обстоит по-старому – благополучно и неблагополучно. (...) Все так же без признания, без настоящего приложения своих дарований продолжает существовать (до ужаса маленькая в сравнении со стомиллионной Россией) кучка лиц, что-то еще ведающих о красоте, имеющих живое к ней отношение и

неустанно ее ищущих"[74].

"Король фельетонистов", известный театральный критик В.М. Дорошевич выразился по этому поводу более энергично и лапидарно: "Поощряются художники, но не поощряется искусство"[75].

Тревожное чувство социальной обособленности формировало в художнике самоощущение бастарда – незаконнорожденного и заброшенного сына общества. Поэтому большая часть предпочитала уединиться в своем индивидуальном художническом мире. Талантливый поэт К.Д. Бальмонт, бывший в эти годы модной знаменитостью, не без кокетства провозглашал:

Я ненавижу человечество,
Я от него бегу спеша.
Мое единое отечество –
Моя пустынная душа.

Ему вторила влиятельная в литературных кругах З.Н. Гиппиус: "Люблю я себя как Бога".

В мире художника утверждалась своя система ценностей, в которой "этика становится эстетикой, расширяясь до области последней"[76]. Настроение художественной интеллигенции хорошо передают слова М.Горького, которого никак нельзя упрекнуть в эстетизме, однако же и он в январе 1906 г. на встрече в небезызвестной "башне" Вяч.Иванова утверждал: "...в скудной России и существует только искусство, мы здесь ее "правительство", мы слишком преуменьшаем свое значение, мы должны властно господствовать..."[77].

Здесь следует учитывать "исторический воздух" времени, когда искусство в мировосприятии художника становилось жизнью, а жизнь — театром (не случайно в художественном процессе этого десятилетия явственно прослеживается линия общественного лицедейства, маскарадности, отмеченная А.А. Ахматовой).

Действительно, и нарастающие противоречия социальной жизни, и война, перечеркнувшая все гуманистические надежды, и предсказание скорого "заката Европы", и тягостное ощущение общей неустойчивости и неустроенности жизни – способствовали дальнейшему раздроблению сил русской интеллигенции. В духовной мысли тех лет преобладающей становится идея новой религиозности, в нравственной сфере – идея "нескольких правд". Самоочевидная дисгармония жизни осмыслялась деятелями русской культуры в контексте расторжения связей некогда цельного человека[78]. Явная разорванность естественного единства индивидуума на множество исполняемых им социальных ролей, его своеобразное общественное лицедейство давали беспокойному уму определенные основания утверждать идеи "всеобщей театрализации" жизни. "Театр для себя" Н.Н. Евреинова, и "театр – литургия мне" Ф.К. Сологуба, и в какой-то мере нашумевший доклад Ю. Айхенвальда об отрицании театра лишь отражали общую атмосферу времени.

Особенно популярной была идея Вяч.Иванова театра как "всенародного соборного действа", в котором, по мысли автора, восстанавливается гармоническая цельность человека. "Мы хотим собираться, – утверждал увлеченный этими идеями В.Мейерхольд, – чтобы творить – "деять", а не созерцать только"[79]. И хотя все эти идеи были щедро приправлены и тео-

логическими, и эстетическими рассуждениями, но все же есть в них, на наш взгляд, и своеобразная потребность в коллективистских, общинных началах жизни. Не случайно А.В. Луначарский в 1908 г. считал, что театр в социалистическом будущем – это "свободный религиозный культ", когда общество превратит "храмы в театры, а театры в храмы"[80] ; а В.Фриче, отталкиваясь от этой мысли, писал, что "театральные зрелища с их разделением на зрителей и актеров уступят место коллективным празднествам, торжественным процессиям, массовым хорам и т. и."[81]. Вообще, идеи, как и книги, имеют свою судьбу. Отголоски этих идей в той или иной форме проявятся и в последующие, двадцатые годы – в "коллективном опыте" А.А. Богданова, в "театре массовых импровизаций" П.М. Керженцева и других.

Время и общественное настроение прельщали сценических деятелей идеей "театрализации театра", "театра как такового". Репертуар, режиссура, сценография и даже манера артистического исполнения в большей или меньшей мере резонируют этим новым веяниям времени. Свою дань этому отдают и В.Э. Мейерхольд (в период работы с В.Ф. Комиссаржевской), и А.Я. Таиров, и Н.Н. Евреинов, и даже в какой-то мере МХТ.

В.Дорошевич не преминул сыронизировать над собирательным типом "искателя нового" в театре:

"Он глубочайше уверен, что:

— Театр переживает кризис.

— Театр гибнет.

Он добавляет:

— Театр как таковой.

Хотя при чем тут "как таковой" – неизвестно.

Так умнее"[82].

Оговорим, что из-за разобщенности интеллигенции рассматриваемое течение было распространенным, но отнюдь не господствующим, – ему активно противостояла реалистическая традиция русского театра.

Изложенное позволяет, хотя бы в самом первом приближении, понять совсем не простой контекст мироощущений художественной интеллигенции того времени, но была еще одна причина, которая в описываемые годы влияла на содержание и тенденции культурной жизни. Исторически так совпало, что процессы перелома русской культуры переплелись во времени с первой мировой войной, которая дала им мощный импульс ускорения.

Война для любого общества – суровое испытание на прочность всех принципов общежития: социальных, культурных, нравственных и т.д. Первая мировая война оттеснила на периферию российской общественной жизни механизмы защиты культуры. "Каждый лишний день войны, – писал А.А. Блок, – уносит культуру"[83]. В культурной жизни тон начинают задавать дорвавшиеся до военного чина и получившие хоть какую-то толику власти верноподданные российские обыватели, земгусары, новоявленные нувориши. Годы безвременья были временем их триумфа; как болотная нечисть они повылезали из всех пор и трещин переламывающейся жизни, навязывая культуре свои неокультуренные желания[84]. В угоду их неразборчивым вкусам дирекция фарсовых театров, кабаре и кафе-шантанов требовала от артистов "скабрезности, пошлости и сала" и оценивала их "дарование исключительно по счетам

буфетов"[85]. Позже В. Шверубович вспоминал, что в эти годы офицеры всех рангов "были так пропитаны... особым военным хамством "тыканья" каждого сверху вниз и вытягивания и щелканья каблуками снизу вверх . . . так удручающе отвратительны, что Василий Иванович (Качалов. – Г. Д.) испытывал чувства панического ужаса: "Ведь это же распространяется как эпидемия, ведь такими делаются каждый день все новые и новые сотни тысяч людей", – говорил он"[86].

Современник так оценивал это явление: "Я не спорю, что хам был и раньше. Но я не видел этого хама. Оно было где-то далеко"[87].

Теперь же именно их запросы, весомо подкрепленные туго набитым бумажником, определяли лидерство фарсовых и шантанных театров, их репертуар и, особенно, зрелищную эстетику. Эта последняя настолько выходила за рамки общепринятых приличий, что в "Обозрении театров" зритель резонно вопрошал: "Какое мы имеем право называться культурными людьми, если их допускаем?". Редакция только констатировала: "Железный закон спроса и предложения здесь на зрелищном рынке – в полной силе"[88]. Судя по репертуару большинства фарсовых театров, так оно в действительности и было, хотя и среди них попадались такие жемчужины, как, например, легкая, грациозная "Летучая мышь" и гротескное "Кривое зеркало".

Здесь особенно интересно отметить, что эти расплодившиеся зрелища – своего рода перевертыш идеи соборного театра. То, что своя, как говорится, своих не познаша, объясняется вполне понятными причинами: пользуясь выражением Ф.М. Достоевского, скажем, что "честная идея попала на улицу и приняла самый уличный вид"[89].

Это заземление, пародирование элитарной идеи могло, видимо, принять другой, менее вульгарный "уличный вид", однако война резко обострила процессы обуржуазивания культурной жизни, придала им массовый характер. Согласие Е.И.Рощиной-Инсаровой возглавить кафе-шантан "Павильон де Пари" свидетельствовало о том, как изменились в эти годы в обществе художественные и даже этические нормы культурной жизни.

Театр и общество

Разрыв между прошлым и настоящим переживался тем болезненнее, что театр в России всегда был не развлечением, а "духовной потребностью первой необходимости" (Ф. Шаляпин). "В Москве вообще, – писал журналист, – искони театральный сезон играл ту самую роль, какую, например, играет парламентская сессия в крупной западноевропейской столице"[90]. Действительно, не только в Москве, но вообще в России театр был не только культурным, но и очень значимым общественным явлением.

Русский реалистический театр был для зрителя не только источником эстетических впечатлений, но и гражданской трибуной, нравственной школой, сердечной привязанностью. Вольнолюбивые монологи шиллеровских героев, гоголевский смех сквозь слезы, глубокая печаль Островского, чеховская мечта о новой лучшей жизни всегда находили благодарный отклик в душе русского

зрителя. В этом единении сцены и зала было не только очищающее душу сопричастие; театр был страстным призывом добра, разума, света. Понятно поэтому, что движимая горячей любовью к театру молодежь жаждала выступать на сцене.

Казарменная атмосфера общественной жизни России при Николае Палкине развитию любительского театрального искусства отнюдь не способствовала – тем более мощной была волна любительского движения на рубеже 70—80-х годов, в стране повсеместно возникают театральные кружки и общества.

Позднее – и в предреволюционное десятилетие, и сразу после революции – это повторится в еще больших масштабах, хотя, разумеется, причины общественного интереса к театру были в каждый период разными. В 70 — 80-е гг., по наблюдению Г.Успенского, "жажда найти облегчение от современной тяготы жизни – явление решительно повсеместное. Надо жить и дышать (...) и область искусства как искусства и искусства как увеселения – есть единственная область, где скучающий интеллигент (всякого звания и состояния) чувствует себя совершенно свободным, говорит и думает не стесняясь, критикует, обсуждает, входит во всевозможные тонкости обсуждения – словом, чувствует себя полным хозяином... Все хотят устроить, среди безобразия и мусора современной действительности, что-нибудь уютное, укромное, какой-нибудь уголок, куда бы не доносилось уличное хрюканье"[91].

В целом этот наплыв на сцену был таким мощным, что любительские выступления стали даже перебивать зрителя у провинциальных трупп. Последние, естественно, возмущались этой нежданной конкуренцией и считали, что в театре искусство "вытесняет и губит форсированный дилетантизм. В каждом почти городе, на каждом шагу наталкиваетесь на общества любителей или, как характерно окрестили их актеры, "губителей" драматического искусства"[92].

Неудовольствие артистов понять можно. Однако любительское движение обеспечивало постоянный приток молодых свежих сил, поощряло обращение к новому репертуару, развивало интерес к новым театральным формам. Конечно, в стремлении молодежи попасть на сценические подмостки было и увлечение внешней, показной стороной театра, юношеский порыв к вольной, интересной жизни, мечта об успехе, славе, аплодисментах – все это, разумеется, было. Но было и другое, главное: страстное гоголевское желание сказать со сцены "миру много добра", и даже "перевернуть все чувства души, перестроить общественный строй человечества"[93].

Движимая искренней любовью к высоким идеалам служения народу, работы на благо общества, молодежь получила в любительском и профессиональном театральном движении хоть какую-то возможность принять посильное участие в решении общественных проблем. За этим ее стремлением – идея русской интеллигенции, что искусство должно служить "правде" – истине, добру, справедливости, народу.

Конечно, искусство, и в том числе искусство театра, само по себе не может "перестроить общественный строй". Неизбежно упрощая, скажем, что искусство театра во многом держится на слове. На первый

взгляд, слово никак не может быть делом. Но еще В.И. Ленин критиковал такой упрощенный подход: "Вульгарный революционаризм не понимает, что слово тоже есть дело; это положение бесспорное для приложения к истории вообще или к тем эпохам истории, когда открытого политического выступления масс нет, а его никакие путчи не заменят и искусственно не вызовут"[94].

Мечты об артистической карьере получили особый стимул после возникновения МХТ, наглядно показавшего всей своей деятельностью, что и вне императорских театров актер может оставаться интеллигентным, культурным, уважаемым в обществе человеком. Но это уважение приобреталось кропотливым трудом, усвоением и дальнейшей разработкой основ профессионального мастерства. Поэтому в столицах и крупных губернских городах открываются частные драматические классы, театральные школы, драматические курсы, школы сценического искусства. Не только при театрах, но и при университетах, землячествах, разного рода обществах возникают многочисленные театральные студии со своим художественным поиском, истовым служением искусству и удивительной атмосферой театрального братства. Их возглавляли молодые ищущие актеры и режиссеры, в них опробовались новые театральные идеи, экспериментировали щедро и раскованно, в противовес "отказавшемуся от исканий актерскому "генералитету"[95].

Последовавшая за объявлением войны мобилизация, призывы и наборы буквально опустошили студии. Они повсеместно закрывались, что рикошетом ударило по театральному процессу в целом.

Театральный налог

Общему ухудшению театральной ситуации в стране также способствовало такое специфическое новшество, как театральный налог. В конце 1915 г. правительство сообщило об "установлении временного – до окончания войны – налога с билетов для входа в публичные зрелища и увеселения"[96], для пополнения средств благотворительных учреждений. Срок его введения в действие предполагался с 1 февраля 1916 г.

Принцип налогообложения был откровенно антидемократическим: чем ниже была цена билета, тем выше был налог, и хотя цены в среднем должны были вырасти на 30%, однако стоимость самых дешевых мест при этом удваивалась. От налога не освобождались ни казенные, ни частные театры. Более того, любые попытки обойти закон в стремлении обслужить малоимущую публику заранее пресекались. Статья 7 гласила: "Предприниматели частных зрелищ и увеселений, допустившие посетителей вовсе без взимания сбора или с уплатою такового в меньшем против установленного размера, подвергаются: денежному взысканию в тридцать раз против установленного сбора или против разности между следуемым и уплаченным сбором"[97].

Театральная общественность была, можно сказать, нокаутирована этой неожиданной инициативой правительства. А. И. Южин-Сумбатов в "Открытом письме" редактору "Рампы и жизни" Л. Г. Мунштейну писал: "С совершенно разных сторон удари-

ли по измученным бокам русского театра. Один таран хуже другого, хотя таран налога хватил, по пословице, не дубьем, а рублем"[98].

Недовольство театральных работников объясняется просто – и без налога цены на билеты были высокими. Так, самые дешевые билеты (на галерку) стоили в Театре Корша даже на утренниках от 10 до 35 коп., в МХТ – 20-50 коп. Дело, разумеется, не в нарицательной стоимости билета, а в зарплате и покупательной способности рубля. Как писал В. И. Ленин, в эти годы "каждый русский рабочий в среднем (т. е. считая на круг) получает 246 рублей"[99], или 20 руб. 50 коп. в месяц. В среднем по стране в 1913 г. один килограмм продуктов стоил (в коп.): муки ржаной – 6, муки пшеничной – 12, баранины – 29, говядины – 49, картофеля – 2, сельди – 25, сахара-рафинада – 37[100]. Понятно, что перевод экономики на рельсы войны тяжело отразился на благосостоянии общества, прежде всего – трудящихся масс. Производство продуктов питания неуклонно сокращалось, что приводило, по словам прессы, к "сумасшедшей дороговизне". Верховный начальник санитарной и эвакуационной части принц А. Ольденбургский повелел в феврале 1916 г. заменить во всех лечебных заведениях по стране, включая частные, "по средам и пятницам мясо – рыбой"[101].

По случаю "настоящей дороговизны" в стране Министерство двора в 1915 г. удовлетворило ходатайство дирекции императорских театров об ассигновании 100 тыс. рублей для выдачи суточных артистам. Выделенная сумма распределялась между артистами в полном соответствии с логикой иерархизированного бюрократического мышления: "артистам с содержанием до 600 руб. полагалось 85 коп.; от 600 до 1000 – 1 руб. 25 коп.; более 1000 руб. – 1 руб. 75 коп"[102].

Понятно, что растущая инфляция и дороговизна отразились и на покупательной способности рубля, и на цене билетов, которая и до войны в целом по стране была не маленькой и колебалась около рубля[103]. Более удобные места (кресла, ложи, амфитеатр) стоили уже многократно дороже – от 4 до 25 рублей. Такой размах цен имеет свое логическое экономическое обоснование: коммерческий театр существовал на условиях самоокупаемости, и его расходы компенсировались в основном за счет сборов от продажи билетов. Поэтому связанное с налогом повышение цен могло торпедировать театральное дело в стране. В атмосфере тревожных предчувствий и неуверенности в завтрашнем дне в декабре 1915 г. состоялось совещание театральных предпринимателей и представителей местных отделов театрального общества, которое "единодушно признало, что налог невыносимо тяжел, неминуемо приведет к понижению художественного уровня театра и далеко не оправдает надежд фиска"[104].

В начале января 1916 г. на совещании театральных деятелей в Совете театрального общества принимается резолюция, в которой указывается, что налог "не может не отразиться крайне чувствительно на театральном деле, на художественном его уровне и, главным образом, на самой судьбе (...) большинства мелких провинциальных театров"[105].

Понятно, что активными застрельщиками и наиболее последовательными критиками налога были

творческие работники и театральные предприниматели, среди которых выделим энергичного Ф. А. Корша. Характерно, что Совет императорского театрального общества выступил с запоздалой инициативой пересмотра налога только в феврале 1916 г., что дало журналистам удобный повод для язвительных злословий[106].

Вопрос о театральном налоге обсуждался на заседании финансовой комиссии Государственной думы в июне 1916 г. Общий смысл речей ораторов сводился к тому, что "ввиду налоговой беспощадности", которая ожидает страну в будущем, депутаты "согласны на такой непопулярный налог, как театральный, если он пойдет на пополнение средств Государственного казначейства"[107]. Было решено, что 2/3 поступлений от налога идет в казну, а оставшаяся часть – в пользу благотворительного ведомства.

Отрицательная реакция театральной общественности на правительственный законопроект была на редкость единодушной, но отношение это объяснялось разными причинами. Если антрепренеры все больше пророчествовали о сокрушительных убытках, то деятелей театра коробили вицмундирные устремления правительства "утилизировать на свой лад" (А.И. Южин-Сумбатов) искусство театра. "Кто нам поручится, — справедливо вопрошал журналист, – что в недрах ретроградских канцелярий не найдется еще какого-нибудь кустарного финансиста, который не придумает еще нового виртуозного налога на театр?" И в заключении подытоживал, что в театральной сфере "свободно могут упражняться все в экспериментах над начатками экономических несправедливостей"[108].

Особенное возмущение театральных работников вызвало то, что в проекте закона театр был отнесен к разряду "увеселений и зрелищ". "Налог так и надо назвать: налогом на культуру"[109], – негодовал А.Р. Кугель. Плачевное состояние учета и отчетности в провинциальных антрепризах давало критикам дополнительный аргумент против поспешного введения налога: "Правильная бухгалтерия едва ли ведется и в 3% предприятий"[110]. Тем не менее уже со 2 февраля 1916 г. началось повсеместное взимание налога – к немалому неудовольствию антрепренеров и театральных работников. "Микроб налогомании, – поддерживали их журналисты, – проникает все глубже, глубже"[111].

Столкнувшись с такой явной и повсеместной оппозицией, правительство заявило, что налог будет пересмотрен. Действительно, 22 июля 1916 г. Совет Министров утвердил изменение ставок налога. В преамбуле нового варианта, опубликованного 14 сентября, очевидно стремление успокоить если не делом, то хотя бы словом взволнованную общественность: "Имея в виду важное культурное значение для населения, и в особенности для подрастающего поколения, театральных зрелищ, представлялось бы желательным (...) пойти навстречу ходатайствам"[112] о понижении ставок налога. Это понижение характеризовалось как "значительное", но в действительности таковым не было[113].

Некоторое уменьшение ставок налога не изменило его антидемократической направленности и "в весьма малой степени оправдало надежды сценического мира"[114]. Расчетливый Ф.А. Корш поспешил отменить у себя контрамарочный сбор в пользу теат-

рального общества. Антрепренеры снимали с себя всякую ответственность и ждали самого худшего. "Введением нового налога, – предрекал Незлобин, – придушат не одно нужное театральное предприятие, в одних местах – сразу, в других – медлительно"[115].

Однако жизнь опровергла эти мрачные предсказания, наоборот, залы были набиты "свыше всякой возможности", и подводя финансовые итоги года, пресса, как будто сговорившись, склоняла на все лады один-единственный эпитет – "блестящий": "Материальный успех минувшего сезона во всех театрах блестящий. В императорских театрах, несмотря на повышение цен на места, почти все спектакли прошли с аншлагом". Журнал "Театр и искусство" приводит сравнительные данные о сборах: в Большом театре – на 100 тыс. руб. больше прошлогоднего, в Малом – на 35 тыс., МХТ – "получил огромную прибыль, ибо затрат на новые постановки не было сделано... прекрасные сборы в опере Зимина. Оперетта в Никитском театре сделала 360 тыс. руб. По скромному мнению дирекции, останется "чистеньких" 150 тыс. руб. ... "Летучая мышь" – выручила на 60 тыс. руб. больше прошлогоднего. Чистая прибыль 180 тыс. руб."[116]. И так было не только в столицах. Провинциальная антреприза не могла нарадоваться коммерческим результатам. Из разных городов и весей России – Александровска и Вологды, Иркутска и Калуги, Архангельска и Курска, Витебска и Бердянска, Вятки и Самары – корреспонденты восторженно сообщали о "блистательных" финансовых итогах года. Антреприза О.П. Зарайской и А.И. Гришина в Ростове-на-Дону "закончила сезон с блестящими результатами... Валовая цифра за зимний сезон (за вычетом военного налога) 199 220 руб."[117]. В Оренбургском муниципальном театре "дела в кассе идут отлично. Аншлаги не сходят с окошечка кассы "[118]. Н.Н. Синельников в Харькове "взял за сезон чистой прибыли около 200 000 руб."[119] Разумеется, весомая причина финансовых успехов театров – в ситуации военного времени, когда, по наблюдению Немировича, "театральная атмосфера накаляется"[120]. За счет беженцев увеличилось население городов (например, в Тифлисе более чем в полтора раза); возросла потребность в развлечениях. "Благодаря войне и множеству военных, – сообщал журнал, – обзавелся, наконец, и Батум театром... Почти все спектакли проходят при полных сборах. Кабаре идут с аншлагами"[121].

Очевидно также, что определенное влияние на этот рост посещаемости оказало и закрытие питейных заведений[122], и тяга к театральным зрелищам городских низов, и непритязательный репертуар и т. д.

На первый взгляд может показаться, что совокупность изложенных причин достаточно полно и правдоподобно объясняет материальный успех театров. В действительности, однако, это не так; истинная причина успеха театров – в другом.

Внешне буквально такая же ситуация сложилась во Франции: и здесь шла война, и здесь тоже был введен театральный налог. Но во Франции "война тяжело отразилась на театрах и вызвала значительное понижение сборов... 27 парижских театров в общей сложности дали – за два военных года – сбор около 11 млн. франков, что по сравнению с сезоном 1913/14 г.

(28 млн.) составляет уменьшение на 17 млн. франков. Особенно пострадали субсидируемые правительством театры... Второразрядные театры и концертные помещения в общем сократили сбор на 55%"[123].

Если в сходных ситуациях, при несовпадающих между собой социально-культурных условиях, действие одного и того же фактора вызывает столь различные последствия, то, очевидно, что дело не в этом факторе, а прежде всего в тех социально-культурных условиях, в которых он проявляется. Значит, именно в отличии русской действительности от французской и заключается основная причина финансовых успехов театров. "Прекрасная союзница" России, Франция уже давно пережила первичный этап становления буржуазного общества, причем процесс этого становления проходил в совершенно иных социальных, политических и культурных условиях. В силу исторических различий, формы проявления буржуазного вкуса во Франции хоть как-то ограничивались долгой культурной традицией и реальным контекстом взаимодействия аристократической, дворянской и буржуазной систем ценностей. Во Франции разбогатевшие буржуа стремились попасть в "высший свет", получить дворянский герб и щедро оплачивали эти свои тщеславные желания. Конечно, и здесь были свои издержки и проблемы, но в целом утвердившийся буржуазный вкус уже не приводил к столь откровенно-вызывающим эксцессам в художественной жизни общества.

Социально-культурная ситуация в России, как мы показали выше, была иной. Если раньше только отдельные купцы, промышленники и коммерсанты утверждали буржуазный образ жизни, то в военные годы уже торгово-промышленный класс в целом, почувствовав свою силу, начинал утверждать в обществе буржуазную систему ценностей, свой хозяйственный миропорядок. Годы войны были временем торжества их вкуса; буржуа держал под контролем художественную жизнь общества и задавал в ней тон. Без учета этого существенного обстоятельства мы не поймем реального социально-культурного контекста бытования театрального (и не только театрального) искусства в русском обществе в годы первой мировой войны.

Естественно, что все это так или иначе отражалось на театральном процессе. Как ни в одном другом виде искусства, достижения театра прямо зависят от духовной атмосферы своего времени. Незримыми, но властными цепями успеха (или просто выживания) прикован он к колеснице культуры современников. Искусство театра – всегда "здесь и теперь", оно не рассчитано на восприятие потомков и потому изначально несет в себе готовность к компромиссу ради сиюминутных выгод.

Социальная зависимость русского театра от идей своего времени и культуры общества наглядно проявилась в годы войны. Бесспорно, и в это сложное время лучшие представители русского сценического искусства отнюдь не приспосабливались к неразборчивым запросам публики. Однако разрастающаяся раковая опухоль военно-мещанского вкуса поражала что-то глубинное, сердцевинное в культуре, и художественная жизнь страны в последние три года самодержавного правления отражала процессы этих изменений. Конечно, утверждать, что талантливых постановок вовсе не бы-

ло – неверно, назовем хотя бы такой неповторимый шедевр В.Э. Мейерхольда, А.Я. Головина и А.К. Глазунова, как лермонтовский "Маскарад", но куцый реестр достижений сценического искусства терялся в бесконечном списке театральной серости.

В сезоне 1915/16 г. МХТ выпустил только одну постановку – "Будет радость" Д.С. Мережковского, а в следующем сезоне – ни одной. К.С. Станиславский в январе 1916 г. пишет, что прошедший год они "совершенно мертвы – по художественной части"[124]. В октябре 1916 г. Вл.И. Немирович-Данченко признавался Л. Андрееву, что "сейчас театр (МХТ. – **Г. Д.**) переживает одну из самых серьезных полос своего существования"[125]. А в декабре 1916 г., комментируя прошедший год, А.Р. Кугель недвусмысленно подытоживает: "Поистине мертвое царство – наш театр..."[126].

Можно возразить, что такое состояние театрального процесса – явление достаточно распространенное и, в общем, нормальное. Это и так, и не так. Не так, потому что в норме театральный процесс, даже если современное его состояние тревожно, сохраняет надежду на лучшее. В годы же первой мировой войны больше всего удивляет ощущение какой-то потерянности, безысходности, жизни без подъема, без будущего. И опять-таки, деятели театра видели причины этого не в дисгармонии самой жизни, а в театре. Даже А.И. Южин-Сумбатов (не только большой актер, но и талантливый дипломат, умница) писал в марте 1916 г. П.П. Гнедичу: "Весь ужас русского театра в том, что внес в него Московский Художественный театр"[127].

В эти годы, становясь профессионально "все изощреннее", МХТ, по признанию П.А. Маркова, постепенно утрачивал свой "дух"[128]. Культурная миссия МХТ как театра "душевного потрясения" перешла к его студиям – Первой и Второй. Эстетическим символом парадного великолепия разваливающейся империи стал упомянутый "Маскарад", но, признаемся, странно, что за все эти годы не было выпущено ни одного спектакля, в котором хоть сколько-нибудь прозревалось бы надвигающееся будущее. С очень большими оговорками можно лишь говорить о каком-то неосознанном предчувствии, приблизительных догадках о роли народных масс в истории, и то – скорее в "желательном" наклонении, имея в виду мечтания Немировича инсценировать Библию.

Счастье и беда искусства театра в том, что оно всегда "здесь и теперь"; спектакли не рассчитаны на восприятие и оценку далеких потомков. Театральное искусство как магнитная стрелка ориентируется в пространстве силовых линий зрительской культуры своего времени. Есть ли вина театра в том, что в эти военные годы перерождалась культура зрителей, их эстетические – если только их можно считать таковыми – ожидания и предпочтения?

Очевидно, что театр, существующий на частнопредпринимательских основах, просто не может не соответствовать запросам своего зрителя; беда театра в эти годы – в новом, изменившемся зрителе.

Новая, буржуазная публика военного времени

"Новый зритель появился в таком количестве, – писал в 1916 г. московский критик, – что его с избытком хватает на все театры. Он неразборчив, этот новый зритель (...) и явился, может быть, бессознательно, законодателем наших театральных дел. Театры учитывают его вкусы и к этим вкусам приноравливаются"[129]. Ему вторил киевский рецензент: "Публика, выражаясь вульгарно, прет в театр, и публика эта в массе случайная, страшная, малокультурная"[130]. Их казанский коллега делился впечатлениями о городском оперном театре, сданном в 1916 г. в шестилетнюю аренду сибирскому фабриканту Степанову: "Репертуар был обычный, новых опер не ставилось. И все-таки, несмотря на это, публика осаждала театр. Видя, что зритель невзыскателен и приемлет все, что ему ни дай, Степанов к концу сезона перестал заботиться и о репертуаре, и об исполнителях. Что бы ни пели, как бы ни пели и кто бы ни пел,— все равно, дескать, сойдет"[131].

Театральная общественность широко и, как никогда раньше, взволнованно обсуждала этот нежданный феномен зрительского нашествия: "Веселый спекулянт, сытый беженец, торгаш, все, кому "улыбнулось счастье" в военное время, нахлынули победоносной, определяющей волной к театральным дверям, и предприниматели радушно распахнули свои двери их аппетитам и вкусам(...) Сколько толковали о том, что в "наши великие дни театр должен сыграть свою культурную и патриотическую роль"... Удержаться бы хотя только на прежнем уровне сравнительной культурности"[132].

Но даже это пожелание не осуществилось, потому что "воодушевленность режиссера, актеров отошла в область преданий. Идейность (...) гм (...) зачем она, если бьет по карману... Меркантильные соображения одержали верх над идейно-художественными запросами", – писал киевский корреспондент и заключал, что театр стал "послушной игрушкой в руках ненасытных антрепренеров и малокультурных зрителей"[133].

Перерождение вкусов публики в военные годы зашло так далеко, что известный театральный критик А.Р. Кугель вынужден был высказаться: "Что же касается мнения публики, то хотя она всегда права со своей точки зрения, – это не мешает нам, с нашей точки зрения, глубоко презирать правоту ее взглядов и верность ее собственным вкусам"[134].

Ощущение безысходности толкало на самые экстравагантные и неожиданные поступки. К.А. Марджанишвили в апреле 1916 г. возглавляет петроградский опереточный "Палас-театр", пытается организовать кабаре "Би-ба-бо", но, как потом он признается в письме к сыну, "сам попадаю в самую гущу этой пошлости"[135].

В этой атмосфере нравственной вседозволенности из театра уходит его душа – уходит волшебная тайна искусства. "Оригинальность выдыхается... Ужасно много хищений... Хитят позы, тон, голоса, манеры играть, и даже манеру жить"[136]. Переживаемое театром время называли "днями имитации": "Кто говорит об искусстве в эти дни имитации... Театральный зритель стал пустым местом, пустым ну-

мерованным стулом, он меняется, меняет лицо, но что бы ни говорилось и пелось со сцены (...) все идет как в вату, как в мягкую тину, как в пустое место лениво аплодирующее и неуклонно наполняющее зал"[137].

Известно, что самолет взлетает, опираясь на воздух; подъем сценического искусства тоже нуждается в опоре – в театральной культуре зрителя. Но именно эта культура в годы первой мировой войны стремительно сокращалась. Не случайно театры художественных исканий предпочитали в эти годы позицию неучастия. Но таких театров было немного, большинство приспосабливалось к невзыскательным вкусам публики. "Будущий историк, – писал критик, – с изумлением отметит, до какой степени "по мерке" публике оказался нынешний наш, безыдейный, бесталанный, оминиатюрившийся театр... Не умирает ли театр самой грустной из смертей – естественной смертью?"[138].

Очень соблазнительно ответить, что русский театр нашел бы в себе силы для возрождения, но ответ уже дан – и К.С. Станиславский, и Вл.И. Немирович-Данченко, и другие видные деятели театра утверждали, что только наступившая Октябрьская революция спасла сценическое искусство в стране. Правда, говорили они все это уже в годы советской власти, когда никто не мог позволить себе роскошь усомниться в ее благодеяниях. И все же какая-то доля истины в их словах есть, во всяком случае – для театральной жизни России в 20-е годы.

В экономическом же смысле театральное дело в годы войны процветало. Современник так оценивал происходящее: "Никогда мне лично не представлялось так непреложно очевидным, что у нас не кассы существуют при театрах, а театры при кассах, и что руководители наших театров совершенно свободны от каких бы то ни было задач, идей и принципов"[139]. Причина материального успеха театров – не в вершинных достижениях; его объяснение – в специфике времени, в том, что Сен-Жюст называл "идиотизмом, присущим эпохе". Действительно, в это ненадежное время, видимо, только искусство давало хоть какую-то надежду: одним – сохранить свое человеческое достоинство, другим – оправдать бессмысленность проживаемых дней. А новоявленные толстосумы предвкушали будущие барыши на удачно вложенный в искусство капитал. "Лозунг нашего времени: кому горе – кому прибыль. А потому – лови момент",[140] – писал журнал "Кулисы" в начале 1917 г.

Ажиотаж по поводу искусства в России в эти военные годы беспрецедентен. Вот несколько примеров. В январе 1915 г. в Москве состоялся цикл поэзовечеров И.Северянина. Очевидец его выступлений П.А. Марков свидетельствует, что "напевы, однотонные и однообразные (...) утомляют слушателей", но он же отмечает, что "зал переполнен", "успех поэт имел громадный", "зала стонала и ревела от восторга"[141]. А рядом, по соседству, на аукционах состязались разбогатевшие обыватели, "очень ретиво приобретающие всякие антики"[142], – фарфор, бронзу, мебель. Выставки известных и не очень известных художников всех направлений – передвижников, мирискусников, модернистов, – несмотря на выросшие цены, раскупались чуть ли не на корню. "Проклятые деньги, – писал рецензент, – делают (...) небывалый ус-



пех художникам: художники теперь все продают. Но такой успех не есть успех искусства – это скорее успех коекоток военного времени, проституция времени в искусстве"[143].

Несколько огрубляя, но с достаточным основанием можно говорить об **аукционном образе искусства** тех лет – его "святой храм" прочно оккупировали менялы и торжники. Такая тотальная коммерциализация искусства была новым явлением в общественной жизни России. И если московский корреспондент журнала "Аполлон" А.Ростиславов охарактеризовал материальный успех в искусстве только как "любопытный признак", то правительство имело свои виды и планы на этот счет.

Затянувшаяся война требовала денег. Основным источником их поступления становились займы – внутренние и внешние. Государственный долг за годы войны увеличился с 8,8 млрд.руб. в 1913-м до 50 млрд. в 1917[144]. В этой ситуации растущая коммерциализация искусства приводит к тому, что в высших правительственных сферах художественная культура начинает осознаваться как значимый экономический фактор и возможный источник доходов.

Включение театра в сферу экономических отношений ориентировало его деятельность на законы капиталистического хозяйствования. "С театром, – писал А.Р. Кугель в январе 1917 г., – произошло то же, что и со всякой производительностью: продукт понизился. Все предметы "роскоши" понемногу исчезают из обихода. Сокращается и культура театра"[145].

Попытки властей "утилизировать" театр

Введение налога было только началом правительственного интереса к театру. В течение всего 1916 г. государственные опыты по дальнейшей его утилизации были продолжены. Летом 1916 г. было объявлено о реквизиции театральных помещений, как объяснялось, для устройства в них лазаретов.

Реквизиция помещений под лазареты – явление в годы войны нормальное и широко практикуемое; в России она была необходима еще и потому, что раненых оказалось больше, гораздо больше, чем предполагалось штабными стратегами. Мест в госпиталях катастрофически не хватало, различные благотворительные общества, включая и ИРТО, предприятия, театры, состоятельные граждане арендовали помещения и открывали в них на свои средства лаза-



гг. Москвин, Лужский и г-жа Кемперъ собирают пожертвования на раненых

реты. Интеллигенция, особенно в первые месяцы войны, была охвачена патриотическим подъемом и, чтобы хоть как-то облегчить участь болезных и увечных, охотно устраивала сборы в пользу жертв войны. Артисты давали "воинам-ратоборцам" концерты и спектакли, организовывали кружечный сбор – в театрах, синематографах, банках, магазинах, ресторанах. В декабре 1915 г. киевские артисты вышли на кружечный сбор в национальных украинских костюмах. Сбор хотя и был кружечным, однако давал не такие уж маленькие суммы: в 1916 г. таким способом артисты собрали 30 тыс. рублей.

Сострадание жертвам войны было искренним и глубоким. Исключительным успехом пользовался ставший своеобразным символом времени плакат Л.О. Пастернака "Раненый солдат": "толпы стояли перед ним, бабы плакали"[146]. Артисты московских театров во главе с Л.В. Собиновым продавали за большие деньги репродукции с него в день пожертвований. Актрисы шли учиться на краткосрочные курсы медицинских сестер, актеры, не подлежавшие призыву, выступали в лазаретах. Многие интеллигенты шли работать санитарами, как, например, В.И. Мухина, К.Г. Паустовский, А.С. Серафимович, М.И. Ульянова, Д.А. Фурманов. Даже шестидесятипятилетний В.Н.Давыдов попросился на фронт санитаром, но театральное начальство в просьбе актеру отказало. Прослышав об этом, Вл.Гиляровский написал ему: "А хочешь поработать санитаром – будь санитар духа: езди по лазаретам, читай и рассказывай – это для раненых дело великое... Будь санитар духа!"[147].

Театры старались внести свою посильную лепту помощи: Незлобинский театр содержал лазарет, Л.В. Собинов открыл в Москве на свои средства лазарет, а Ф.И. Шаляпин целых



"Раненый солдат" рис. Л.О. Пастернака



Артисты Маріинскаго театра—въ костюмахъ и гримѣ изъ оп. «Жизнь за Царя»—на крестьянской телѣгѣ: Антонида—М. В. Коваленко, Сусанинъ—Г. А. Боссе, Ваня—Е. И. Збруева, Сабининъ—Н. А. Ростовскій.

„День сбора на табакъ".

два – в Москве и Петрограде. Городской госпиталь при московском литературно-художественном кружке постепенно расширялся: было 100 коек, стало – 200. Вообще, как писал В.Л. Мчеделов в конце 1914 г. М.Ф. Андреевой, "все очень увлечены лазаретами"[148]. В Первой студии МХТ открылся "лазарет Художественного театра"; студийцы, по воспоминаниям С.В. Гиацинтовой, "перевязывали, лечили, читали вслух"[149] раненым солдатам, а на Новый год устроили им концерт – выступил струнный оркестр, Е.Б. Вахтангов играл на мандолине, а В.И. Качалов, А.Д. Попов и другие артисты читали стихи.

Конечно, случались и несуразицы: так, например, комитет союза "Артисты Москвы – русской армии и жертвам войны" решил бороться с... "чрезмерной роскошью туалетов" и пропагандировать "идею борьбы с роскошью и расточительностью"[150]— было и такое. Но главное – и артисты, и театры старались по мере своих сил и возможностей помочь фронту. В ответ же последовало решение властей о реквизиции театров под лазареты.

Повторим, что нужда в лазаретах была, но театральная общественность никак не могла понять, почему десница власти обрушилась именно на театры, почему не рестораны, а Лиговский народный дом был реквизирован под лазарет? Ссылаясь на опыт Франции, где реквизируют "все, что угодно, но только не театры", журнал "Театр и искусство" утверждал: "Да, если поискать хорошенько, то, наверное, найдутся помещения, более пригодные для лазаретов, чем театры"[151]. Действительно, было бы только желание поискать – помещения обязательно нашлись бы.

В Петрограде театрам, попавшим в реквизиционные списки, было предложено в "кратчайший срок" эвакуироваться. Либеральная пресса получила лакомый кусок для обсуждения и вовсю комментировала охвативший артистов этих театров "стон и кошмар". Труппа "Троицкого фарса", здание которого было намечено реквизировать, в "письме-вопле" жаловалась: "Жанр нашего театра причислен к разряду пустых и ненужных... Не во всех театрах культивируют разухабистую "смоляковщину"[152]. Редакция в послесловии к письму отмечала: "...положение и остальных "реквизированных" артистов не лучше. Тут уже не совсем кстати провозглашать принципы художественности фарса. И гораздо мужественнее звучит признание директора "Невского фарса" В.Рассудова-Кулябко,[153] который прямо заявил: "Да, фарс-предприятие нехудожественное, но разве это основание лишать заработка целую труппу?"[154]



Лазарет А.И.Куприна в Гатчине

Реквизиционные притязания властей вызвали у театральной общественности глухой ропот неодобрения. Они увидели в этом не игру случая, а прецедент, могущий иметь для театра самые неожиданные последствия. "Театр страдает, – писал А.Р. Кугель, – потому что заступиться за него некому. (...) Потому что ничьи интересы с ним не связаны"[155].

Проект реквизиции петроградских театров оказался настолько непопулярным, что в конце концов намеченные к изъятию помещения оставили в покое. "Спасли. Свершилось чудо. Перьями – против дубин",[156] – ликующе звучали победные фанфары статей. Еще не успела отшуметь бумажная буря по поводу реквизиции, как подоспела новая напасть – призыв артистов частных театров в армию. Это уже было гораздо серьезнее и грозило стать для театрального дела в стране началом конца. Еще раньше в армию были призваны работники вспомогательных цехов, и, как отмечала пресса тех лет, "недостаток рабочих рук в театре приобретает размер кризиса. Число плотников уменьшилось вдвое (...) ощущается огромный недостаток в театральных парикмахерах"[157]. Из-за нехватки рабочих даже "балетной режиссуре императорских театров пришлось пересмотреть репертуар балетных спектаклей"[158]. Однако не только театры – вся страна испытывала острую нужду в рабочих руках; напомним, что в действующую армию было призвано 14 млн. человек.

Созданная постановлением Совета Министров комиссия при Министерстве земледелия рассмотрела вопрос о "привлечении желтого труда для нужд сельского населения" и признала возможным "ввиду недостатка живой рабочей силы. (...) Воспользоваться "желтым трудом". С

этой целью было предложено "привлечь в европейскую Россию для сельских работ ежемесячно по 15 000 человек"[159]. Не остались в стороне и театральные предприниматели: при всей анекдотичности, фактом театральной истории остается, что "ввиду большого недостатка в театральных рабочих антрепренеры Ростовского на-Дону театра Зарайская и Гришин обратились за помощью в Харбин, в бюро рабочих-китайцев"[160].

Призыв артистов в армию был для частного театра, можно сказать, ударом ниже пояса. По логике сугубо коммерческих отношений артист для антрепренера – своего рода орудие производства, именно от него зависят, в конечном итоге, такие жизненно важные для театрального предпринимателя результаты хозяйствования как посещаемость, сборы, прибыль. Если мобилизованных плотников, осветителей, монтировщиков могли, в крайнем случае, заменить обученные на скорую руку белобилетники, то призыв артистов грозил погубить саму идею частного почина в театральном деле.

Как всегда первыми забили тревогу дальновидные антрепренеры С.И. Зимин и Ф.А. Корш, театры которых всегда отличались особым качеством "коллекционности" труппы, гарантировавшим верные сборы. В сентябре 1916 г. они начали "энергичную кампанию за освобождение артистов от призыва в армию"[161]. В октябре 1916 г. "собрание антрепренеров московских частных театров отправило в Петроград депутацию,[162] чтобы ходатайствовать о разрешении призванным артистам продолжать службу в театрах в качестве прикомандированных к воинским частям того города, где имеется театр, как это сделано в отношении артистов императорских театров... На собрании выяснилась полная невозможность ведения театральных предприятий, ввиду массового призыва на военную службу артистов и вообще театральных деятелей"[163].

В конце октября депутация была принята начальником Генштаба, который "высказав свое сочувствие", объяснил, что военное ведомство "не может взять на себя инициативу в этом вопросе, т. к. принципиальное решение зависит от министра внутренних дел"[164]. Еще через месяц был получен неутешительный ответ: Главный комитет по предоставлению отсрочек ходатайство отклонил[165].

Кампания протеста закончилась неудачей: артистов призывали в действующую армию, студии повсеместно закрывались, частный театр лихорадило.

Войдя во вкус государственных экспериментов, правительство планировало дальнейшие, более решительные меры по "утилизации" театра. Прошлый опыт показал, что наиболее неуправляемым элементом был неорганизованный частный театр, руководители которого энергично протестовали против непродуманных правительственных проектов. Экономическая независимость от государственных субсидий давала театральным предпринимателям относительно большую свободу действий: они сплоченно выступали против предлагаемых реформ, привлекали на свою сторону прессу и создавали в обществе "нежелательное мнение" о намерениях правительства.

Поэтому перед правительством встала задача нейтрализовать эффект выступлений деятелей частного теат-

ра, и такая попытка была предпринята. В сентябре 1916 г. журнал "Театр и искусство" сообщил об ошеломляющей новости – "странном проекте" организации "Всероссийских казенных театров". "Предполагается, – писал журнал, – во всех крупных городах России, не исключая и столиц, основать ряд (?) оперных, драматических и балетных театров вне ведения Министерства императорского двора. Театры эти (...) в административном отношении будут подчинены центральному органу в Петрограде"[166].

Этот проект требует специального комментария.

Чтобы понять смысл и значение этого проекта, необходимо рассмотреть систему организации театрального дела, какой она сложилась в России к этому моменту.

Действующие принципы организации театрального дела

Понятие "театр" сегодня существует для нас в единстве театрального помещения, работающей в нем постоянной труппы и администрации. Однако в царской России, за исключением императорских театров, все составные элементы этого понятия четко различались. Владельцами театральных помещений могли быть частные лица, различные общества (так, в Твери, Енисейске и Тобольске здания театров принадлежали Общественному собранию; в Кронштадте – Коммерческому собранию; Новый театр в Одессе – Промышленному обществу и т.д.) и городские думы (их было большинство). Все они сдавали эти помещения в аренду.

Можно сказать, что в дореволюционной России удалось создать надежную устойчивую театральную систему из ненадежных элементов.

Эта система, говоря образно, напоминала пирамиду, устойчиво возвышающуюся на неустойчивом основании.

Вершиной пирамиды были пять императорских казенных театров, которые финансировались из бюджета Министерства двора. Причем, понятие "финансирование" имело тогда другой, нежели сегодня смысл: оно означало, что все расходы этих театров Министерство двора компенсировало из своего бюджета, а все их доходы изымались туда же. После театральной реформы 1882 г. императорские театры стали получать весомую дотацию из казны, а в Москве – даже от городской думы. Этим же преимуществом правительственных субсидий, естественно, в более скромных размерах, пользовались и казенные театры, возникшие в национальных окраинах империи: Варшавский, Гельсингфорский, Вильненский, Минский, Гродненский, Каменец-Подольский, Ковненский, Тифлисский и т.д. Финансовая поддержка казенных театров была небескорыстна – предполагалось, что их деятельность способствует проведению идеологической и культурной политики российского самодержавия среди местного населения.

Здания этих театров были собственностью казны; на пост управляющего обыкновенно назначался какой-нибудь крупный чиновник или отставной генерал, который сдавал театр в аренду влиятельному антрепренеру.

На следующем уровне находились муниципальные театры, появ-

ление которых относится к концу XVIII века. После "Городового положения" Александра II (1870), закрепившего городское самоуправление, местные думы в Перми, Житомире, Одессе, Севастополе, Херсоне, Саратове, Воронеже, Самаре, Оренбурге, Иркутске и т.д. – иногда по собственной инициативе, чаще – уступая давлению общественного мнения, – строили театральные здания и тоже сдавали их антрепренерам. Но если в казенном театре антрепренер мог в случае неудачи твердо рассчитывать на определенную субсидию, то в муниципальных театрах это условие являлось предметом согласования театральной дирекции (комиссии) городской думы с арендатором.

В разные годы важную культурную миссию в обществе выполняли стационарные частные театры, принадлежавшие обычно крупным, расчетливым предпринимателям. Устойчивое положение среди них занимали драматические театры Ф.Корша, К.Незлобина, Н.Соловцова, Н.Синельникова, оперные труппы С.Мамонтова, С.Зимина и других. Однако таких надежных крепких театров было мало: роковое противоречие – соединение коммерции с искусством – удавалось разрешить очень немногим.

Неустойчивым основанием театральной пирамиды была антреприза – простая и коллективная.

Простая антреприза описана в литературе более чем подробно[167], поэтому мы лишь кратко отметим следующее.

Антрепренерами обычно, хотя и не всегда, становились люди театральные, в основном бывшие "Актер Актерычи", иногда – любители и уж совсем редко – как, например, М.М. Бородай[168] – начинавшие свою карьеру "мальчишкой при театре". Были среди них люди бескорыстные, которые старались ради искусства, даже разорялись на этом, но таких было немного. Были и дюжие хозяйственники или, как их называли, коноводы театрального дела, использующие антрепризу в спекулятивных целях личной наживы, для которых служители провинциальной сцены – "почтовые клячи, из которых они сосут кровь"[169].

Большинство, однако, рассматривало антрепризу как предприятие, конечно, рискованное, где можно потерять и средства, и доброе имя, но оно же в случае удачи приносило не только барыш, но и положение, известность, уважение сценических деятелей. При этом элементарная необходимость экономического выживания (дело есть дело!) определяла и направление, преимущественно кассовое, репертуара театров, и спектакли с 2-3-х репетиций, и чрезмерную занятость артистов, и усердные старания по экономии во всем – на зарплате, гардеробе, жилье, штате и т. д., хотя известным гастролерам и актерам "с именем" платили щедро, не скупясь – выгодно, "битковые" сборы.

Все эти любители испытать свои коммерческие способности на неответственном театральном поприще собирали труппу, договариваясь с артистами об условиях оплаты. Выражение "неответственном" здесь не случайно: согласно законам российской империи, театр считался предприятием некоммерческим, и потому в случае финансового краха антрепренеру не грозила долговая тюрьма. Правительственный Сенат подтвердил этот закон в 1906 г. Такое решение

удивило многих – в действительности, некоммерческих в строгом смысле слова театров, то есть театров, деятельность которых не зависела от их сборов, в России практически не было. (Можно назвать лишь оперу Зимина и драму Суходольского. Убытки этих двух театров компенсировались из миллионного состояния их хозяев).

Однако в позиции Сената была своя логика: объявляя театры предприятием некоммерческим, он тем самым снимал с государства монопольную ответственность за развитие театрального дела в стране, открывая простор частной инициативе. Благодаря этому в России повсеместно возникали антрепризы, но оборотной стороной объявления театра некоммерческим предприятием была неответственность антрепренера перед труппой в случае неумелого хозяйствования, что бывало сплошь и рядом. В условиях капиталистического хозяйствования театральная деятельность подчинялась рыночным законам спроса и предложения: "Театр требует от предпринимателя солидного оборотного капитала, обыкновенно в наличности не имеющегося, так как капиталист, равно как и общественные организации, лишь в редких случаях вкладывает деньги в театральное предприятие, заведомо рискованное и бездоходное"[170]. Таких "редких" капиталистов, патронирующих театральному искусству, было, действительно, немного: наиболее известные из них – С.И. Мамонтов и С.Т. Морозов, так как большинство предпочитало вкладывать капитал в другие, более прибыльные сферы хозяйствования.

Подобные принципы организации театрального дела обусловливали полное бесправие артистов; единственное, что им оставалось, – апеллировать к совести антрепренера и, в крайнем случае, к общественности, но безответственность антрепренеров стала уже расхожим общим местом, публикации об их непорядочном поведении принимались общественностью лишь "к сведению".

Конечно, с ростом профессионального актерского самосознания предпринимались отдельные попытки пересмотреть, хотя бы в частностях, существующие принципы театральной организации. Так, в 1916 г. на московском отделе театрального общества с докладом выступил С.А. Корсиков-Андреев и, отмечая произвол антрепренеров, предложил установить "в законодательном порядке право регистрации лиц, желающих вести театральные предприятия", и "ввести обязательства заключать договора исключительно через театральное общество". И хотя отдел одобрил главные положения его доклада, редакция "Театра и искусства" справедливо, на наш взгляд, сомневалась в возможности их практической реализации: "Предложения эти знаменуют целый переворот в области "свободных договорных отношений", и было бы наивно думать, что такое коренное изменение основ театрально-бытовой жизни может пройти легко и спокойно"[171].

Коллективная антреприза – актерские товарищества на артельных началах – возникли в 70-е годы "поневоле, на развалинах прогоревшей антрепризы"[172].

Обычно ее труппа состояла из членов товарищества и артистов, приглашенных на договор. Товарищество несло коллективную ответственность

за репертуар, творческое состояние труппы и финансовые итоги работы. "Условия оплаты труда членов товарищества были таковы: из сборов прежде всего вычиталась стоимость аренды театра, прокат театрального имущества – костюмов, бутафории и париков, расходы по отоплению и освещению, жалование техническому персоналу и всем служащим, текущий расход по спектаклям, за афишу, билеты, авторские, а затем уже остающаяся сумма делилась на паи членам товарищества. Расчеты производились два раза в месяц"[173]. Сумма пая или марок артиста зависела от его известности – популярная знаменитость, актер с положением, второразрядный артист или начинающий.

Выборные распорядители товариществ учились хозяйствовать – намечали маршрут выступлений, договаривались об аренде помещений, организовывали рекламу, нанимали статистов "по полтиннику за выход", приглашали "счастливых гастролеров" – в надежде поднять сборы. От энергии, оборотистости, наконец, удачливости руководителя зависело многое. Так, владельцы театральных помещений сдавали их в аренду за твердую плату или за определенный процент отчислений. Это зависело от возможных сборов, то есть, в конечном итоге, от репутации труппы, популярности артистов, репертуара и т. д. П.К. Саксаганский вспоминал, как они в 1902 г. "на пост запросили Житомир. Городская управа ответила: "Ввиду исключительного состава труппы театр сдается вам бесплатно"[174]. Но это – неординарный, редкий случай. Правилом же была арендная плата, часто – высокая.

В большинстве своем судьба актерских товариществ была незавидной: отсутствие опыта хозяйственной работы, незнание основ управления сложным театральным коллективом, изначальное противоречие между кассовым и художественным репертуаром, и даже непогода – летом дожди, зимой – морозы, от которых явно зависели сборы, – все это, умноженное на традиционный анархизм и отсутствие элементарной дисциплины в актерской среде, приводило к тому, что очень часто "дни получения паев были страшными днями. За полмесяца актер получал такие гроши, которые своей мизерностью точно издевались над человеческим трудом, точно хлестали его по лицу. Выдавалось пайщикам и по три, и по пять рублей за эти полмесяца. Любой самый жалкий нищий за это время собирал милостыни в десять раз больше"[175]. Более или менее эффективное хозяйствование требовало постоянной, ответственной работы, но административная деятельность с ее рутиной, скрупулезностью и необходимостью дисциплины актеров не привлекала. Даже в знаменитом казанско-саратовском товариществе М.М. Бородая, где в конце сезона артисты получали сказочные гонорары, – полтора-два рубля на марку – актеры не знали "как и где он раздобывал деньги... Да, это, – признается М.И. Велизарий, – никого из нас и не интересовало"[176]. Товарищества возникли как альтернатива антрепренерскому театру – в них осуществлялся принцип коллективного актерского самоуправления. Но для артельного самоуправления еще совсем недостаточно "взяться за руки, чтоб не пропасть поодиночке",— деловая сторона товарищества нуждалась в ответствен-

ных, знающих работниках. Судьба товариществ – этого, безусловно, "симпатичного дела" – во многом зависела от дисциплины актеров, их служения идее, умения организоваться, подчинить личные амбиции общим артельным интересам. Увы, это бывало далеко не всегда: свобода чаще всего пьянила беззаботные головы артистов, и в ряде товариществ царил "абсолютный беспорядок". Если в антрепризах дисциплина поддерживалась разного рода санкциями, например, боязнью лишиться места или быть оштрафованным, то в артели актеры легко позволяли себе опаздывать на репетиции, не учить ролей, перевирать на спектаклях текст и т. д. В неудачах при этом все обвиняли друг друга, благо идея коллективной ответственности давала прекрасную возможность быть коллективно безответственными. "Само собой разумеется, – отмечал на I съезде сценических деятелей Д.А. Александров, – что на таких изуродованных началах артель не только не привилась на нашей почве, а стала даже для большинства артистов каким-то пугалом"[177].

В большинстве товариществ актеры, уразумев, что их доходы обратно пропорциональны затратам на оформление и прямо зависят от вкусов зрителей, предпочитающих экспериментальным и даже классическим пьесам "кассовые" поделки, начинали требовать репертуарного "верняка". Распорядители заведовали уже не только хозяйственной частью и кассой, постепенно в их руки переходил и репертуар товарищества. Номинальный распорядитель товарищества фактически становился хозяином-антрепренером, вдобавок еще и неответственным. Идея товарищества как хозяйствования на коллективных артельных началах к 90-м годам вырождалась, уступая место "новой форме правления – "конституционной монархии". И актеры, получая на номинальный рубль чуть ли не полтора рубля наличными деньгами, охотно признали у себя в товариществе единовластие"[178]. Круг замкнулся: выступив как альтернатива антрепренерскому театру, актерские товарищества в конце концов скатывались на тот же испытанный путь кассового успеха любой ценой.

Конечно, и среди товариществ были коллективы с направлением серьезным, чуждым меркантильных расчетов, но рано или поздно и они были вынуждены вступить на путь уступок и компромиссов. Не случайно дальновидные деятели русского провинциального театра, такие как К.Н. Незлобин, Н.Н. Синельников, Н.Н. Соловцов, Н.И. Собольщиков-Самарин и другие, считали, что настоящий театр "можно создать лишь в условиях антрепризы"[179]. Актеры, понимая, что в антрепризе как-никак жалованье определенное и верное, предпочитали заключать договора с антрепренерами, чем идти в неответственное товарищество. "Любой актер, – утверждал на съезде упомянутый выше Д.А. Александров, – теперь охотнее идет на самое ничтожное жалованье к Колупаеву – антрепренеру, чем в артель"[180]. То, что это – не эффектная фраза, а театральная реальность рубежа веков, подтверждается признанием артиста В.А. Кригера, многие годы выступавшего в русской провинции: "Главной приманкой,— пишет он,— являлось то, что это была антреприза. Хотя и небольшое дело, но все же лучше, чем товарищество с "контрамарками"

(как называли мы паи) "[181]. Идея товариществ не умерла, но провинциальный театр был в основном театром антрепренерским. Условия работы в провинции были нелегкими, но многие артисты провинцию любили. Сюда шла театральная молодежь нарабатывать обширный репертуар и набираться жизненного опыта. В провинцию шли артисты, не наладившие отношений с всесильными премьерами и премьершами императорских театров. Щедро отдавали свой талант провинции артисты, сеявшие по России "доброе и вечное" искусство. Конечно, служба в императорских театрах была почетнее, но вольной душе артиста претили царивший в них казенный бюрократический стиль и чинопочитание – М.М. Петипа так объяснил свой уход из Александринки: "Душно. Свободы нет"[182].

Системность дореволюционного театрального дела выражалась также в его устойчивых горизонтальных и вертикальных связях.

Известный антрепренер мог одновременно арендовать театры в разных городах, показывая спектакли двумя труппами. Так возникла казанско-саратовская антреприза П.Медведева, позже – Н.Собольщикова-Самарина.

Была отлажена система отбора артистов в императорские театры – они имели право показаться специальной комиссии перед началом сезона. Уполномоченные императорских театров отслеживали таланты по провинции для их приглашения в столичные труппы.

Принцип самоорганизации в культурной жизни зиждется на энергии частного почина и общественной инициативы, ее социальным катализатором является осознанная потребность в том или ином виде культурной деятельности. Массовое театральное движение в стране нуждалось в развитой **социально-культурной инфраструктуре** театрального дела, способной обеспечить поддержку перспективных "точек роста".

Значение частного почина хорошо прослеживается в системе подготовки театральных работников. Если раньше она была прерогативой государства (училища при императорских театрах), то уже в 70-е годы прошлого века зарождается и постепенно начинает набирать силу и завоевывать авторитет в среде театральных работников система негосударственной (частной) подготовки: открываются всевозможные театральные школы, курсы, студии и т.д.

К рубежу веков в стране во всех сферах искусства возникает множество альтернативных художественных групп (союзы, товарищества, артели и т.д.), объединенных определенной эстетической программой. Как правило, все они имели свои печатные органы, в редакциях которых группируются критики-единомышленники. Сегодня нам трудно представить, что самые заштатные города России имели свою театральную прессу – газеты и/или журналы. Во многом благодаря их просветительской миссии формировалось общественное отношение к сценическому искусству, художественному поиску, творческому эксперименту.

Добровольно объединившись в союзы, деятели театра получали возможность защищать свои профессиональные интересы. Система оплаты труда была не нормированной – ее верхний предел зависел от оценки антрепренером талантливой личности. Так, А.С. Суворин оштрафовал

П.Н. Орленева за пьянство, снизив месячную зарплату с 300 до 200 рублей, но после его блистательного триумфа в "Царе Федоре" установил наутро после премьеры оклад в 500 руб.[183]. Массовое театральное движение в стране в последнее десятилетие XIX века нуждалось в бутафории, в париках, костюмах и прочем реквизите. В начале 90-х годов открывает в Петербурге контору по прокату сценического гардероба А.П. Лейферт; к середине 90-х годов он расширяет дело до пошивочных мастерских, организует филиал в Киеве, снабжает многие гастрольные труппы и даже поставляет русские сценические костюмы за границу.

Повторим, что в целом действующая тогда система зиждилась на принципе самоорганизации. Раскрепощая частную и общественную инициативу, этот принцип обеспечивает богатство и разнообразие театральной жизни страны. Не государство командно-чиновничьим приказом определяет где, когда, кому и какой театр открыть (или закрыть), какими будут численность труппы и ставки заработной платы артистов и т.д.,— все эти задачи решает ищущая своего утверждения инициатива отдельных граждан и общественных групп. Напомним, что театр в Козлове открыло богатое купечество – вложение средств для развития сценического искусства в городе показалось им привлекательнее и предпочтительнее строительства железнодорожной ветки, соединяющей уездный городок с Тамбовым.

Эффективность принципа самоорганизации в театральном деле особенно явственно проявилась в возникновении актерской биржи. Антрепренеры набирали на бирже посезонную – на зимний (активный), великопостный и летний сезон – труппу, договаривались с владельцами театров об условиях аренды помещений. Для упорядочения этой неорганизованной стихии в 1892 г. в Москве открыла свое посредническое агентство Е.Н. Рассохина. Она перевела биржу, собиравшуюся ранее в трактирах и ресторанах, в дом Сушкина в Георгиевском переулке. Предприимчивая Е.Н. Рассохина ввела в театральную практику письменные контракты: предварительное устное соглашение между актером и антрепренером скреплялось в ее конторе договором, который давал артисту хоть какую-то толику надежды на юридическую гарантию своих прав. Отметим и другое: впервые получили возможность спокойно обсудить условия работы с антрепренером и женщины-артистки, так как посещать трактиры и находиться среди подвыпивших людей им было неудобно.

Через пять лет после агентства Е.Н. Рассохиной, которая за это время успела открыть филиал в Петербурге, в Москве в 1897 г. организуется актерская биржа театрального общества. Возникшее при нем на общественных началах справочно-статистическое бюро сосредоточило в своих руках "учет всех артистических сил страны, всех "дел", всех театров. Через (...) бюро заключались контракты, набирались актеры в театры"[184].

И агентство Е.Н. Рассохиной, и бюро ИРТО не были благотворительными организациями, их деятельность строилась на сугубо коммерческих началах. Антрепренеры и актеры, пользующиеся их услугами, платили два рубля в год, хотя в бюро для членов ИРТО была скидка. Разница

между ними заключалась лишь в том, что в бюро год начинался с 1 сентября, а в агентстве – с Великого поста.

Основной источник доходов заключался в том, что артист, получивший контракт через агентство, уплачивал в пользу последнего 10% с первого месячного жалованья, а получившие ангажемент в товарищество – 5% с количества условленных марок первого месяца. Аналогичный принцип действовал и в бюро, только ставки здесь были несколько ниже – 5%, а для членов ИРТО – 3%[185].

В мемуарной литературе сохранились свидетельства, что кроме этих (назовем их "законными") денег, в агентстве не упускали случая удержать аванс, получить хабар (взятку) или какой-нибудь презент – в общем, как говорится, с миру по нитке... Хотя все это делалось скрытно, в виде "добровольных" подношений. Видимо, не случайно "актеры, имевшие с этим предприятием дело, называли его втихомолку жульническим"[186].

Сугубо посредническая роль этих учреждений выражалась в том, что ни агентство, ни бюро не несли абсолютно никакой ответственности за соблюдение условий договора. Более того, правила агентства особо оговаривали, что "в случае каких-либо денежных или иных недоразумений, могущих впоследствии возникнуть между заключившими контракт, как-то неплатеж жалованья или марок, агентство никакой ответственности не принимает"[187]. Понятно поэтому, что условия соглашения соблюдались антрепренером до тех пор, пока ему улыбалась удача, а это было далеко не всегда, и, разумеется, никак не могло быть системой.

Известные артисты, любимцы провинциальной публики, получали высокие гонорары, однако для большей части актеров крах артельных принципов товарищества и возвращение "на круги своя" антрепренерского театра означало лишь хорошо известные тяготы бродячей жизни провинциального актера.

В 60–70 годы XIX века еще сохранялось влияние **административно-командных методов** регулирования культурной жизни местными градоначальниками и полицейскими чинами. Однако в процессе формирования гражданского общества их значение существенно снижается: к рубежу веков российские держиморды уже были принуждены чтить закон и уважать силу общественного мнения. Хотя некоторый **идеологический контроль** сохранялся – в виде, например, дифференциации пьес на "безусловно" и выборочно разрешенных к постановке пьес в театрах российской империи. Другим важным механизмом, способствующим развитию художественной деятельности в стране, был **экономический механизм.** Понятно, что талант создать рублем нельзя, однако, как справедливо утверждал В.П. Погожев, "рубль всегда остается для большинства талантов верным двигателем на пути развития и труда"[188]. Стимулирующая роль рубля особенно важна для общественного признания таланта художника, и в этом смысле система самоорганизации не только зиждется на принципе личной инициативы и предприимчивости, но и взыскует талантливую личность.

Там же, где буксовала экономика, вступал в действие **этический** механизм регулирования отношений в театральном процессе. Мы не будем

подробно распространяться на эту тему, ее значение общеизвестно. Отметим только, что за кажущейся "неосязаемостью" данного механизма скрыта мощная, действенная сила нравственного императива. Именно поэтому основатели МХТ придавали этическому компоненту театральной жизни первостепенное значение для гармонизации отношений в творческом коллективе. Таковы, в самом первом приближении, структура и механизмы системы организации театрального дела в дореволюционной России. Задача государства заключалась в четком определении **правовых норм-рамок,** в границах которых осуществляется художественная деятельность.

Резюмируя, можно сказать, что в дореволюционной России еще сохранялись отдельные несущественные рудименты государственного управления, что в общем-то не удивительно – от эпохи тотальной николаевской государственности страну отделяло лишь несколько десятилетий. Удивительно, скорее, другое – как быстро проторила Россия путь к становлению цивилизованного рынка культуры. Во многом именно благодаря реализации принципа самоорганизации Россия в конце XIX – начале XX века стала действительно великой театральной державой.

Реализация принципа самоорганизации закономерно приводит к благотворным результатам, которые, и это следует подчеркнуть, проявляются в культурной жизни страны далеко не вдруг и не сразу: необходим достаточно длительный эволюционный процесс, в ходе которого постепенно складываются структура, нормы и механизмы согласования интересов всех участников культурной жизни.

Но ведь и сама жизнь – непредсказуема, в ней действует принцип неопределенности. Все, кто горят "нетерпением сердца" или очарованы идеалом немедленного социального благоустройства, короче, все, "кто думают о будущем мимо настоящего" (Н.В. Гоголь), не приемлят ни саму историческую длительность этого процесса, ни ее неизбежные отрицательные аспекты. Действительно, содержательная наполненность театральной жизни и стабильность театрального процесса обеспечиваются неустойчивыми структурами – вспомним, что антрепренер набирал в год труппу на три сезона. Живая жизнь театрального искусства достигалась за счет смерти нежизнеспособных художественных идей, творчески несостоятельных коллективов и т.д.

Эти неизбежные издержки (или – достоинства, смотря с какой точки зрения мы их оцениваем) естественны для принципа самоорганизации, как оборотная сторона медали, особенно на начальных этапах его становления: отсутствие постоянного гарантированного заработка, надежной системы социальной защиты творческих работников и т.д. В Западной Европе эволюция культурной жизни на принципах самоорганизации растянулась на столетия, в ее ходе постепенно вырабатывались механизмы достижения разумного компромисса между всеми конфликтующими сторонами.

В России действие принципа самоорганизации обеспечило ускоренное развитие художественного процесса, однако... Однако именно в связи с ускоренным, бурным ростом культурной жизни в ней не успевали оформиться цивилизованные способы разрешения трудовых конфликтов, что

воспринималось современниками весьма и весьма болезненно – об этом прямо-таки вопиют провинциальные артисты со страниц своих мемуаров, изданных, правда, за годы советской власти.

Понятно поэтому, что надежды большей части артистов были связаны с переходом к такой организации театрального дела, которая обеспечивала бы постоянную работу и гарантированный заработок, защиту актера от произвола антрепренера и полицейских чинов, устойчивое положение в обществе, достойное человеческое существование и т. д. С этим были согласны все артисты, но единства мнений о принципах организации такого театрального дела у них не было. Немалое число выдвинутых предложений с той или иной степенью обстоятельности обсуждались уже на I Всероссийском съезде сценических деятелей (1897).

Каким быть театру? Идеи сценических деятелей

Его делегаты выдвинули множество различных проектов реорганизации театрального дела, обобщая которые можно выделить три главные идеи, лежащие в их основе. Первые две исходили из принципа централизации театрального дела, хотя в вопросе – кто должен осуществлять руководство? – мнения разошлись. Одни считали, что театры, разумеется, художественные, а не какие-то там неразборчивые развлечения и зрелища, должны быть переданы в ведение государства. Другие видели перспективы театрального дела в развитии артельных начал во главе Всероссийского товарищества актеров. Третье предложение предусматривало муниципализацию театров – передачу их в ведение городов и земств с соответствующим репертуарным контролем и финансовыми обязательствами.

Рассмотрим эти проекты подробнее.

Идею Всероссийской актерской артели выдвинул А.А. Максимов, предложив создать ассоциацию (общество) всех сценических деятелей, которая с помощью ИРТО приобретает в собственность все театры у частных владельцев, затем театры заключают контракт с этим обществом и “управляются под его руководством на артельных началах”[189]. Аналогичный по духу, хотя и различающийся в частностях, проект организации “Всероссийского оперного товарищества” предложила Г. Немеровская —“для взаимопомощи всех, не состоящих в казенных театрах артистов”[190]. Согласно этому проекту, выборное правление товарищества решало: в каком городе, на какой срок и за какое количество марок должен служить актер. Понимая, что такое явное, если не диктаторское, вмешательство в личную судьбу артистов вряд ли будет им по душе, автор резонно вопрошала: “Но разве т е п е р ь все артисты служат там, где каждому из них хочется?”[191]. С точки зрения формальной логики аргумент, действительно, безупречный, но ведь даже самый последний неудачник всегда надеется на лучшее.

Реализация этих предложений предполагала известный – и совсем немалый – оборотный капитал, обращение на первых порах к расчетливым банкирам за денежной ссудой и многие другие прозаические, но, увы, неизбежные условия хозяйство-

вания. В силу этого съезд, не порицая самой идеи всероссийского артельного самоуправления, признал проекты "настолько крупными", что их обсуждение было отложено до следующего съезда.

Бурная полемика разгорелась вокруг предложения о передаче театров в ведение государства.

Тон задал артист М. Резунов, утверждавший, что "для развития и поддержки художественного театра, следует безусловно признать, что театр, как школа, должен быть или правительственным, или общественным"[192]. Часть делегатов настаивала на том, что гордиев узел противоречий можно разрубить только подчинив "художественный театр особому установлению по образцу французского Министерства изящных искусств, а до того времени изъяв художественный театр из ведения полицейских учреждений". Однако русские артисты не совсем верно представляли себе французскую действительность: на тот момент во Франции не было Министерства изящных искусств, был отдельный департамент искусств при Министерстве народного просвещения. Но даже демонстративная ссылка на Францию не спасла судьбу проекта. Вынесенный на обсуждение общего собрания съезда как резолюция его первого отдела, проект был отклонен большинством голосов. Делегаты сочли, что предложенная резолюция идет "вразрез с основными государственными законами"[193], а некоторые даже увидели в этом предложении "требование национализации искусства"[194]. И они, на наш взгляд, были правы.

При государственной организации и управлении культурным и, в частности, театральным процессом основной акцент делается на предсказуемости, определенности, получении заранее заданных результатов. Инициатива принятия решений по всему кругу вопросов функционирования театрального процесса принадлежит власти, которая и строит его по своему разумению и хотению. С этой точки зрения принцип государственной организации ориентирован преимущественно на управление **театральным процессом,** а не на стимулирование **театральной жизни,** как это происходит в случае самоорганизации. Несанкционированная инициатива снизу отнюдь не приветствуется, скорее даже наоборот – она пресекается именно по причине своей непредсказуемости, так как может быть потенциально опасна для исполнительной вертикали.

На съезде обсуждался также проект П.Щуровского, предложившего, ввиду "ненормального положения" оперного театра в провинции, "учредить при Министерстве императорского двора особый, независимый от дирекции императорских театров департамент провинциальной оперы" и наделить его правами "давать инструкции местным инспекциям и вообще направлять весь ход дела"[195]. Это предложение тоже было отклонено, так как часть делегатов выступила против принципа государственного покровительства театрам путем субсидий: "...недостаточно просить субсидии; только то и сильно и прочно, чего люди достигают сами собственными силами"[196].

Но думается, была еще и другая, может быть, более важная причина отклонения этих проектов. Совсем не случайно, открывая съезд, его председатель А.Потехин призвал делегатов

"вырабатывать и проектировать такие меры, которые (...) согласовывались бы и совпадали с существующими законами и общественными установлениями. И чем обдуманнее, всестороннее, осторожнее и умереннее будут постановления и ходатайства, тем скорее они будут выслушаны, уважены и удовлетворены правительством"[197]. Проекты, действительно, были слишком неосторожны для своего времени: царское правительство еще не пережило ни японской войны, ни первой русской революции, ни последующих классовых битв. Поэтому оно не видело особых причин выводить театр из ведения полицейских учреждений – так привычнее и надежнее.

Надежды и чаяния артистического мира были связаны, главным образом, с постоянной театральной антрепризой. "Дело это возможно только в том случае, – утверждал на съезде П. Панин, – если антрепренерами станут сами города и земства"[198]. Его поддержало большинство делегатов – А.И. Долинов, К.Э. Вебер, Д.А. Александров и другие. Переход к муниципализации театров, бесспорно, способствовал бы улучшению бытовых условий жизни артистов, повышению художественного уровня театров, развитию всего сценического искусства в России и, в конечном итоге, его демократизации. Но эта форма управления, как отмечал на съезде П.Боборыкин, "мало привилась"[199].

Тому было много причин – городским властям было хлопотно и накладно заниматься организацией театрального процесса и трудоустройством актеров. Муниципализация театров эффективна лишь при решении широкого круга проблем: театральные здания, репертуар, декорации, бутафория и прочий реквизит, вплоть до жилья артистов и заботы об их подрастающих детях. Все это требовало не только труда и постоянного внимания, но и весомых расходов, а скудный бюджет городских и земских касс не позволял им зачастую удовлетворять самые необходимые нужды города. Особых надежд на правительственные субсидии тоже не было. Поэтому городские власти не очень охотно взвалили на себя театральную обузу. Очевидно, что такое их отношение было известно делегатам, и когда П. Николаев предложил съезду ходатайствовать перед правительством, чтобы "во всех городах России был практически осуществлен закон, в силу которого на города возложено (...) попечение об устройстве театров"[200], то собрание встретило его доклад "несочувственно". Принятая по этому вопросу резолюция была сформулирована "осторожнее и умереннее": "Съезд признал безусловно желательным и полезным, в интересах более правильной постановки театрального дела в провинции, чтобы непосредственное ведение театрального дела взяли на себя городские и земские управления в лице своих выборных представителей, образовав из себя таким образом дирекции театров"[201].

Несмотря на то, что основные надежды артистов связывались с муниципализацией, положение многих городских театров было, в действительности, незавидным. Распространение буржуазного вкуса в русском обществе слишком явно сказывалось на культурном уровне местных городских властей. Характерное свидетельство этому – деятельность Оренбургской театральной комиссии, в которой, по мнению журналиста, "отра-

зились общие для многих русских городов муниципальные взгляды на необходимость общественного контроля за театрами. Может быть, в принципе и ничего нельзя возразить против такого контроля, но вместе с тем совершенно ясно, что нынешние городские думы, собранные, главным образом, из торговцев, людей весьма некультурных, не в состоянии осуществлять необходимый художественный контроль над искусством"[202].

Поэтому очень часто "контроль превращался в тормоз, и госпожа "театральная комиссия" просто-напросто тешилась над искусством"[203].

При всей лихости журналистских оценок суть вопроса отражена достаточно верно. Действительно, в репертуарной политике театральные комиссии занимали преимущественно охранительные позиции, а в финансовом аспекте рассматривали театр главным образом как статью дохода. И так было не только в провинции. В своем докладе городской думе (январь 1898) Вл.И. Немирович-Данченко ходатайствовал о субсидии для организации в Москве общедоступного театра. Только через полтора года дума удосужилась включить доклад в повестку дня, чтобы, обсудив его, в просьбе отказать. Даже в таком театральном городе, как Харьков, дума в 1905 г. палец о палец не ударила, чтобы хоть чем-то помочь терпящей крах А.Н. Дюковой, семья которой более семидесяти лет держала здесь знаменитую на всю Россию антрепризу.

В годы первой мировой войны принцип самоорганизации театрального дела в его реальных российских формах проявления входит в противоречие с насущными задачами культурного развития страны. Особенно обострилось противоречие между коммерческой и художественной сторонами театрального дела, как мы это показали выше. Между тем дальнейшее развитие театрального процесса в стране нуждалось в заботливом внимании власти, в совместных усилиях на местах администрации и общественности. Государственная поддержка идеи муниципализации способствовала бы упрочению всего того ценного, что было накоплено русским театром. На это требовалась лишь политическая воля, подкрепленная энергией действия, но царское правительство в этом вопросе, пользуясь точным выражением М.Е. Салтыкова-Щедрина, "энергии действия с большой находчивостью противопоставляло энергию бездействия".

Театральная общественность волновалась: "Острый вопрос нормального существования театральных предприятий в России крайне осложняется невыясненным вопросом: что же такое, в самом деле, с государственной точки зрения, театр – коммерческое предприятие или стимул народного развития?... Следует признать, что положение русского театра ужасно, недопустимо. И ужасно, и недопустимо не потому, что театр беден или экономически не оправдывает себя, – нет... Тут дело совершенно в ином. После войны необходима реорганизация театрального дела в корне. Нужна инициатива государства и общества... Муниципализация театральных предприятий. Вот что должно стать системой реформирования и упорядочения театральной жизни ..."[204]. Однако голос общественности остался, как и следовало ожидать, без внимания со стороны власть предержащих.

Проект Всероссийских казенных театров

Очевидно, что любая государственная инициатива, направленная на изменение существующего порядка, преследует определенные цели. В чем же заключалась плановая цель проекта организации системы всероссийских казенных театров, возникшего в 1916 г.? Может быть, в стремлении повысить эстетическую культуру общества? Учитывая практическую недоступность казенных театров для широких народных масс, это предположение следует отбросить. Может быть, проект имел своей целью содействие развитию художественного дела в провинции? Это предположение тоже сомнительно по целому ряду причин. Во-первых, действительное развитие театральной культуры общества требует весомой финансовой поддержки государства; в нашем же случае – картина обратная: налоговые отчисления от театральных доходов вносили – пусть маленькую, но свою лепту[205] в поддержание кредитоспособности государственного бюджета. Во-вторых, представляются более чем сомнительными какие-либо особые художественные выгоды указанной акции: если в эти годы "сокращалась" культура столичных (образцовых!) императорских театров, то вряд ли ситуация могла быть существенно иной в поспешно проектируемых казенных театрах провинции.

Дело поэтому отнюдь не в стремлении правительства повысить театральную культуру провинции. Административное подчинение проектируемых казенных театров центральному органу власти сулило надежду на бюрократическую зависимость провинциального театра от вицмундирных указаний.

Проект был, как и многие инициативы верховной власти в те годы, непродуманным. Скажем больше, в нем очевидно такое противоречащее разуму скоропалительное прожектерство, что невольно задумываешься – а не была ли вся эта публикация своего рода "пробным шаром", запущенным в прессу для острастки ретивых театральных коммерсантов? Ведь по самой своей идее проект вбивал клин между актерской громадой и антрепренерами. Очевидно, что разветвленная система казенных театров могла стать мощной конкурентоспособной альтернативой частному театру. Соблазн, на первый взгляд, мелких, но на самом деле значимых для артиста социальных благ, которые давала работа в казенных театрах, способствовал бы, в случае реализации проекта, массовому переходу артистов в казенные театры, что нанесло бы невосполнимый урон деятельности частных театров.

Действительно, артисты императорских театров имели не только достаточно высокую, но, что более важно, постоянную зарплату, с ними работали интересные драматурги и режиссеры, они получали почетные звания, призыв в армию был им заменен службой в театре и вдобавок они имели право на пенсию, которая назначалась им "за двадцатилетнюю беспорочную службу". Более того, Устав о пенсиях допускал, что артист, после ухода на пенсию, может "прослужить" еще два года, "если, впрочем, дирекция театров признает сие нужным".

Аргументация пенсией была столь значимой, что В.А. Теляковский при-

берег ее как главный козырь в разговоре с В.Ф. Комиссаржевской, решившей бросить казенную сцену. В письме к нему она отвечала: "Материальная сторона у человека, который видит смысл жизни лишь в стремлении отдать все силы делу служения искусству, играет роль второстепенную"[206].

И это, безусловно, справедливо: артисту всегда важнее творческие стимулы работы, но также справедливо и то, что бросить казенную сцену и организовать свой театр была способна такая талантливая, сильная артистка, как В.Ф. Комиссаржевская, ставшая символом весенних надежд общества, которую публика любила "до безумия"[207]. Большая же часть артистической массы могла только мечтать о более или менее сносных условиях работы.

К.С. Станиславский, считавший, что в русском обществе возросли "те эстетические требования, которые предъявляются предприятиям художественного характера"[208] еще в феврале 1904 г. предложил проект обновления театрального дела в провинции в виде "Акционерного общества провинциальных театров". Проект Станиславского, кстати сказать, принятый при обсуждении на труппе МХТ "с большой охотой и интересом", основывался на развитии частной и общественной инициативы в театральном деле.

Противопоставление частного почина государственной организации имело здесь принципиальный характер. К.С. Станиславский понимал, что бюрократическая машина власти умерщвляет всякое живое дело. Не случайно, все мало-мальски достойное в России тех лет, особенно в ее провинции, явилось результатом энергичных частных инициатив — в промышленности, торговле, образовании, медицине, искусстве и т. д. Так что за правительственным проектом и проектом Станиславского стоят совершенно разные идеи.

В силу разных общественно-политических причин того времени, предлагаемая Станиславским реформа не была воплощена в жизнь, как и правительственный проект организации казенных театров. Абсурдная в условиях развивающихся капиталистических отношений в России попытка государства если не подмять, то хотя бы приструнить частный театр была, естественно, обречена на провал. Так, в действительности и получилось, в полном соответствии с ехидным комментарием редакции "Театра и искусства", сравнившей проект организации казенных театров с щедринским проектом "о де Сианс Академии"[209].

На первый взгляд, эта неудачная затея может показаться скверным анекдотом, некой минутной блажью петербургских властей. Проблема, однако, гораздо серьезнее. Парадокс заключается в том, что в последний год самодержавного правления достаточно четко прослеживается тенденция государственной монополизации искусства. Было бы наивно искать причины этого в цензурно-охранительных условиях военного времени. Более правдоподобным представляется другое объяснение: духовный разброд и идейное противоборство русского общества господствующей самодержавной идеологии обозначились в эти годы столь явственно и беспощадно, что в централизации управления искусством виделся эффективный и, может быть, единственный способ целена-

правленного воздействия на ход общественной мысли.

Проект монополизации кинематографа

В пользу нашего предположения свидетельствует не только вся совокупность приведенных выше фактов театральной жизни. Буквально через месяц после мертворожденной идеи организации казенных театров художественная интеллигенция России была фраппирована "небывалого рода" инициативой власти. После публикации брошюры В.Дементьева "Кинематограф как правительственная религия" (1915) предпринимаются попытки государственной монополизации кинематографа. "В правительственных кругах, – сообщал журнал "Театр и искусство",— закончен разработкой проект (...) монополизации всего кинематографического дела, в виде правительственных кинематографов (!). Проект (...) преследует две основные цели: финансовую – пополнение бюджета и просветительную – воспитание народных масс на известных принципах". Неудивительно, что проект "встретил полное сочувствие" у Председателя Совета Министров Б.В. Штюрмера, поспешившего сделать о нем "доклад в сферах, принципиально его одобривших". Реакция подавляющей части интеллигенции была иной: "Как известно,— отмечал журнал "Театр и искусство", – мы далеко не принадлежим к поклонникам кинематографической индустрии и полагаем, что этот продукт нашего механического века требует "глаза". Однако проект правительственной монополии в области искусства, хотя бы низшего, механического, в области, если не творчества, то сочинительства, представляется делом совершенно неслыханным. (...) Вообще, "гомерические идеи", к каковым должно отнести монополию кинематографов, столь блистательные на вид, в действительности являются гомерическим экспериментаторством. Почему не пойти далее? Не монополизировать театры? Литературу? Печать? Живопись?"[210].

Пристальный интерес правительства к кинематографу имеет, на первый взгляд, свое естественное – экономическое – объяснение: возмещение убытков, причиненных государственному бюджету упразднением винной монополии. Война, губительно отразившаяся на искусстве театра, как это ни парадоксально, одновременно способствовала энергичному росту отечественной кинематографии. Завоз иностранной "фильмы" прекратился, в стране возникало множество мелких полукустарных киностудий и ателье, значительно расширили производство крупные кинофабрики Ханжонкова, Ермольева, Венгерова, Тимана, Харитонова и других. Известно, что если в 1910 г. русский кинематограф выпускал 30 фильмов, то в 1916-м — уже 500. Ежедневная посещаемость 4000 кинотеатров составляла в этом году 2 млн. зрителей[211].

Золотая кинолихорадка вовлекла в свою круговерть артистов театров, которые, к неудовольствию режиссеров, охотно снимались в фильмах и даже участвовали в кинодивертисментах. Артистов, однако, можно понять. В своих воспоминаниях о первых годах работы в МХТ артист В.Гайдаров пишет: "Жажда творческой работы, стремление приобрести

имя и популярность и, наконец, простая необходимость пополнить свой тощий кошелек (...) все это вместе взятое толкало в объятия кино"[212]. Действительно, большинство артистов, особенно молодежь, нуждалось в дополнительном приработке. В феврале 1916 г. журнал "Сцена и арена" так комментировал результаты проведенного театральным обществом анкетного опроса артистов по поводу их заработка в театрах: "Как выяснилось, среднее жалованье драматического артиста в России равняется 5 руб. 20 коп. в день, а оперного –11 руб. 05 коп. Таким образом, – подытоживал журнал, – в среднем, русские актеры немного зарабатывают"[213].

Но это, на самом деле, статистическая средняя цифра, арифметический результат сложения и деления множества совершенно разных по своему уровню заработков. Вообще, ни в какой другой сфере приложения труда этот разрыв в оплате не был столь разительным, как в театре. Если премьеры и премьерши императорских драматических театров получали ежегодно до 13 тыс. рублей, а модные знаменитости в частных театрах зарабатывали и того больше, то основной массе начинающих артистов антрепренеры платили 25-50 руб. в месяц. Понятно, что Ф.И. Шаляпин со своими 40 тысячами за 50 ежегодных выступлений на оперной сцене представлялся миллионером. Большей части провинциальных артистов не помогали даже распространенные тогда бенефисы. Мы подчеркиваем – провинциальных, так как в мае 1914 г. дирекция императорских театров постановила окончательно отменить юбилейные бенефисы: "Вместо бенефисов юбилярам будут выдаваться наградные в размере годового оклада содержания"[214]. Но это – в императорских театрах, во всех остальных ситуация была иной и, думается, был прав критик, утверждая: "Я могу уверено сказать, что 80 процентов работников сцены живут далеко не безбедно, а зачастую и впроголодь"[215]. Поэтому для провинциальных актеров, особенно для актрис, чье жалованье уходило в основном на обновление гардероба, бенефисы были необходимостью, "актерскими именинами". Они позволяли артисту выступить в выигрышной роли, завоевать или укрепить свое положение в труппе и, естественно, хоть как-то поправить расстроенные финансы, тем более, что актер, уверенный в сборе, мог рискнуть и назначить "возвышенные" цены на билеты.

Вместе с тем не следует думать, что бенефисы всегда обеспечивали артисту материальный прибыток; отнюдь, это достигалось далеко не всегда и далеко не всеми артистами. Были и грошовые суммы, не окупавшие даже расходов. Более того, со временем в театральной практике утвердились и "верхушечные" бенефисы, когда артист, кроме расходов, выплачивал антрепренеру обычный сбор от спектакля; были и "номинальные" бенефисы, кассовый сбор которых делился на всех участников спектакля и т. д. И соглашались артисты на все это, лишь бы не объявил антрепренер "форс-мажор", то есть свою полную некредитоспособность.

Неудивительно поэтому, что артисты охотно шли в коммерческий кинематограф, который использовал в рекламных целях не только талант и шарм артистов, эксплуатировалась и марка известных театров, где они вы-

ступали. Эта беспардонная наглость возмущала руководителей серьезных, имеющих эстетическую программу театров. В специальном обращении к труппе МХТ Вл.И. Немирович-Данченко выговаривал артистам: "Участие в синематографических снимках перешло среди наших в какую-то вакханалию... Шарлатанам, вовлекающим в это занятие наши молодые сценические силы, конечно, все равно. В огромном большинстве эти люди ничего не смыслят в искусстве (...)"[216].

Шарлатаны, или, может быть, энтузиасты или даже родоначальники русского кино – история рассудит потом. А пока кинематографическая курочка исправно несла золотые яйца, кинопромышленники наживали огромные барыши, возбуждающие финансовое вожделение властей. Уже в апреле 1914 г. Министерство финансов предписало "всем управляющим казенными палатами представить в самое короткое время подробные сведения о размере арендной платы и о числе мест всех имеющихся в России кинематографов. Это понадобилось, – сообщал журнал, – для решения вопроса о промысловом обложении кинематографа"[217].

Монополизация кинематографа мыслилась властями как необременительная виктория по приращению доходов казны, и уже это было достаточно весомой причиной монопольных устремлений государства. Весомой, но подчеркнем – не единственной; по предложению министра внутренних дел Н.А. Маклакова в 1915 г. были выработаны "особые правила по наблюдению за кинематографами. Этими правилами, – отмечала пресса, – установлена цензура кинематографических лент"[218]. Совсем не случайно либеральная редакция журнала "Театр и искусство" очень глухо упоминала (как о чем-то само собой разумеющемся) об "известных принципах" воспитания, которым будет подчиняться деятельность государственного кинематографа.

Есть основания предполагать, что монополизация кинематографа была бы успешно осуществлена, и если этого не произошло, то, как говорится, по не зависящим от правительства обстоятельствам – Февральская революция менее чем через два месяца сняла этот вопрос с повестки дня.

Проект организации казенных театров провалился еще и потому, что у частного театра были свои укоренившиеся традиции в русской культуре. Кинематограф был моложе, гораздо моложе; у него – для многих тогда "испошленного ремесла синематографа" (Вл.И. Немирович-Данченко) – еще не было таких одержимых защитников, как у театра.

Как бы то ни было, очевидно, что, независимо от декларируемых целей, в действиях государственной власти достаточно явственно прослеживается стремление к дальнейшей "утилизации" художественной культуры. "Проект монополизации кинематографа, казавшийся шуткой, – писал журнал "Театр и искусство" в самом конце декабря 1916 г., – оказывается, однако, вполне серьезным намерением... Куда мы идем, – сетовала редакция, – если такие идеи находят сторонников и серьезно обсуждаются?"[219]

Больше того, журнал усмотрел в действиях инициатора проекта, правоверного октябриста, министра внутренних дел А. Д. Протопопова, чуть ли не крамолу, обвинив его в "своеобразном преломлении идей государст-

венного социализма"[220].

Безусловно, важную роль в этих попытках огосударствления культуры сыграла ситуация военного времени – необходимость нормированного учета и распределения ресурсов объективно способствовала энергичному вмешательству государства в различные сферы общественной жизни.

Для нас рассуждения журнала "Театр и искусство" представляют интерес еще и тем, что выражают позицию достаточно внушительной части русской интеллигенции в таком важном вопросе, как взаимоотношения государства, общества и искусства.

Поляризация общества. Неизбежность социального взрыва

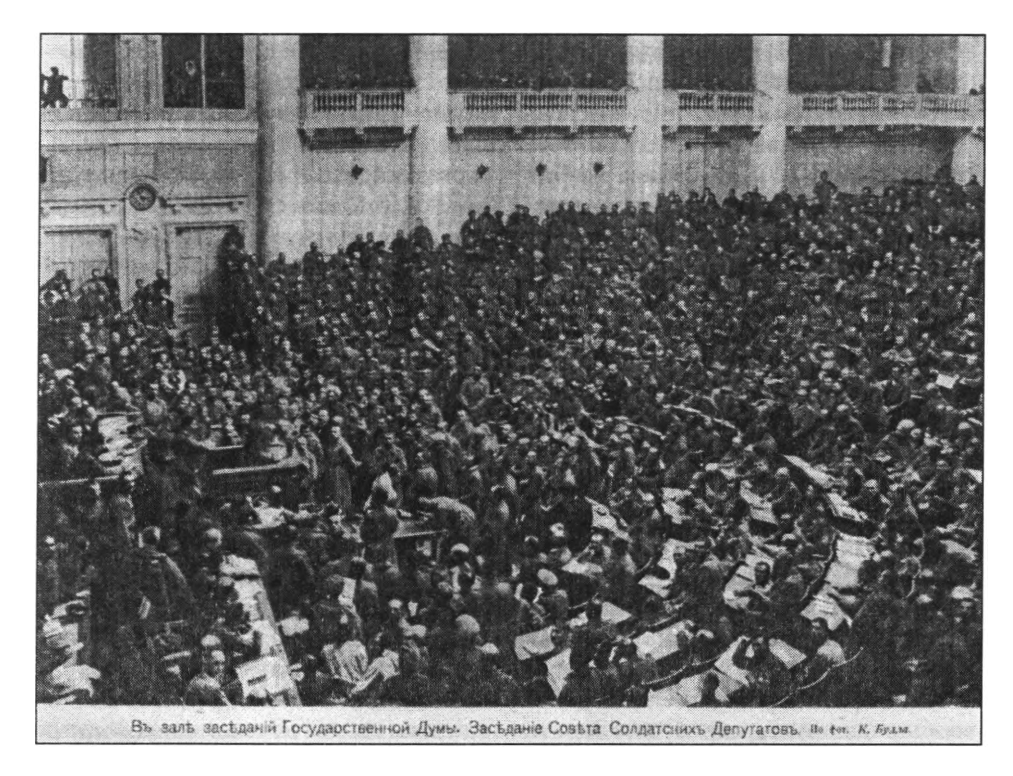
Полное отсутствие опыта совместной государственной деятельности общественности и правительства, понимание своего межеумочного социального положения, разочарование в настоящем и неверие в будущее – все это лишь укрепляло в некоторых интеллигентских кругах самоощущение последних хранителей эстетических ценностей.

Вл.И. Немирович-Данченко в 1936 г., в полном соответствии с духом времени, публично покается, что в дореволюционные годы "мы были идолопоклонниками искусства, мы и его, это искусство, приобщали к науке и общественности, и его считали источником энергии для здорового деяния: и хрупкую душу "Дяди Вани", и самосозерцание Гамлета, и Патетическую симфонию Чайковского, и то, как это все сделано"[221].

Распространенный среди художественной интеллигенции культ красоты, противопоставленный мерзостям обыденной жизни, направлял всю ее творческую энергию на служение искусству. В силу этого тенденции поляризации культурного развития общества еще более усиливались: на одном полюсе скапливалось все многоцветное богатство русского искусства, на другом – сохранялись невежество, безграмотность и прочие рудименты вековой отсталости. Удивляет, однако, не сама ситуация поляризации – в той или иной мере она, видимо, неизбежна, – а огромный разрыв между этими непересекающимися кругами культуры.

Очевидно, что подобная ситуация не могла длиться бесконечно; рано или поздно это должно было кончиться взрывом, тем более вероятным в России, что кризисные явления в культуре усугублялись разложением социально-политических структур власти. Однако о неизбежности этого краха мало кто задумывался всерьез, хотя грозовые предчувствия время от времени волновали даже самых верноподданных граждан империи. Это жуткое ощущение назревающей социальной бури хорошо передано в письме А.С. Суворина к В.В. Розанову (сентябрь 1899 г.): "Как и чем живет народ – это ужас. Это рабы, ждущие Спартака"[222].

От трагической дисгармонии жизни больше всех других искусств страдал русский театр. Разумеется, даже в это смутное время его реалистические традиции потеряться не могли, но в той жизни, с которой соприкасался театр, уже не было живительной энергии, без которой невозможно самовозвышение его искусства. Поиск своего собственного театрального ли-



Въ залѣ засѣданій Государственной Думы. Засѣданіе Совѣта Солдатскихъ Депутатовъ. По фот. К. Булл.

ца в тягостной атмосфере военных лет был мучительным и, как правило, заканчивался неудачей. И это – естественно. Осознав свою экономическую силу, "чумазый" все шире внедрялся в структуру театрально-концертного дела в стране. Его коммерческие устремления и жажда наживы определяли не только непритязательную эстетику зрелища в годы войны, но и общую духовную (точнее – бездуховную) атмосферу культурной жизни. Она неумолимо перерождалась, из нее уходило горнее и утверждалось заземленное, обыденное. Смещение иерархии художественных ценностей в сознании платежеспособной публики зашло так далеко, что пресса тех лет констатировала: "Теперь уже нередко смеются над театрами различных исканий"[223].

Как и в структуре личности, распад в культуре начинается с высших, более поздних по времени образования слоев; и вполне закономерно, что первыми жертвами буржуазного перерождения культуры стали наиболее изысканные эстетические течения в художественной жизни: к 1910 г. прекращается групповая деятельность "Мира искусства", последовательно закрываются Старинный и Свободный театры, а в феврале 1917 г. оказался финансовым банкротом и Камерный театр. Попытка театра получить в очередной раз ссуду в московском литературно-художественном кружке закончилась не совсем ожиданным исходом: при обсуждении все выступающие говорили сочувственно-проникновенные слова о необходимости помочь театру, но результаты

баллотировки оказались единогласно отрицательными. Театр все же сохранился, но это уже другая история более позднего времени.

Либеральные культуртрегеры были шокированы этими новыми явлениями в художественной жизни, но как выйти из создавшегося положения – не ведали. Так, путь, предлагаемый редакцией "Обозрения театров", был вполне в духе маниловских прожектов: "Надо создавать в противовес театры истинной художественности и красоты; воспитывать широкие демократические массы в здоровых эстетических восприятиях, и тогда никакая пошлость не победит нашего театра"[224]. Кому, как, с каким репертуаром и на какие средства "надо создавать" эти театры – редакция умалчивала. Даже у Манилова хватило ума спросить у Чичикова: "Но позвольте доложить, не будет ли это предприятие, или, чтоб еще более, так сказать, выразиться, негоция, так не будет ли эта негоция не соответствующей гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?"[225]. Однако благонамеренная редакция предпочитала подобными вопросами себя не утруждать.

Демократическая общественность продолжала предпринимать отчаянные усилия хоть как-то изменить положение дел. В начале февраля 1917 г. было объявлено об очередной попытке организации театров для народа в виде "Акционерного общества общедоступных театров"[226]. В состав учредителей общества вошли К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, С.И. Мамонтов, А.И. Южин-Сумбатов, В.Д. Поленов, С.А. Кусевицкий и другие. Проект, естественно, остался неосуществленным.

Эстетическое воспитание народных масс противоречило "видам" самодержавия. Вывод большевистской "Звезды", что "театр как одна из серьезнейших функций общественного организма требует для своего развития того, что весь народ – иных, более свободных условий жизни"[227], справедлив и для искусства в целом. Однако именно этих столь необходимых для развития искусства "свободных условий" не было. Как писал П.П. Гайдебуров, "всякая свободная мысль несет издавна в России ярмо цензурного рабства. Быть может, только знаменитый эзоповский язык русского журналиста и способность публики его понимать мешали окончательно замолкнуть голосу свободомыслия в широких слоях русского общества"[228]. Действительно, изощренная способность вычитывания истинных смыслов эзоповской речи была характерной особенностью русского общества, но не будем забывать, что исторически традиционная для России практика подцензурного "свободомыслия" формировала определенный тип личности, в мышлении которого неестественным образом естественно сопрягались и мирно сосуществовали взаимоисключающие друг друга идеи и ценности: "Воцарится свободное слово теперь, через год, – размышлял современник, – что изменит оно в общей сумме нашего мировоззрения и мироощущения? (...) Мы выросли из цензуры – это правда. Но в этом именно – наша печаль. Потому что – страшно подумать – свобода слова нам ни к чему. Мы выросли ... карликами"[229]. Не следует, конечно, понимать авторское "мы" расширительно, оно действительно лишь для определенной части

русского общества того времени.

Исторические задачи дальнейшего социально-экономического развития России вступали в непримиримое противоречие с окаменевшими структурами царской власти, нечувствительной к живой жизни и веяниям времени.

Общество жаждало перемен, В.Хлебников уже рассчитал год революции, а двадцатилетний Маяковский в 1914 г. писал: "Сейчас в мир приходит абсолютно новый цикл идей... Сейчас центр тяжести главенства переместился. История в последней войне ввела новую силу — сознательную жизнь толп. Явления приобретают необычайный масштаб"[230].

Поэт был прав, но, как известно, самодержцы предпочитают слушать не пророчества поэтов, а лесть услужливых царедворцев. Ни сами качественно новые явления, ни их масштаб, ни даже новые идеи XX века не были услышаны людьми, в руках которых были все бразды правления. А будущее уже необратимо стучалось в двери: страна залезла в долги, народ голодал, солдаты устали от войны, их окопное сознание было насквозь политизировано "противуправительственной агитацией". На стенах трехсотлетнего дома Романовых история, как когда-то на пиру Валтасара, выводила свои огненные письмена; в январе все члены венценосной фамилии обратились к императору с коллективным письмом, в котором "в самых почтительных выражениях" указали царю "на опасность, которой подвергает Россию и династию его внутренняя политика" (М.Палеолог). Августейшая семья осталась слепой и глухой ко всем этим знамениям времени. "Революция носилась в воздухе, — записывал тем временем английский посол в Москве Дж. Бьюкенен, — и единственный спорный вопрос заключался в том, придет ли она сверху или снизу"[231]. Бессмысленная министерская чехарда в эти годы не имеет аналогов в истории России. Единственное, на что решился царь, — он предложил иерархам православной церкви восстановить патриаршество, выдвинув условие, что сан патриарха займет он сам, оставив престол наследнику. Инициатива царя явно противоречила церковным догматам, иерархи вежливо отклонили его предложение. Провидческими оказались слова К. Маркса, который еще в 1870 г. писал Ф. Энгельсу после прочтения труда В.Берви-Флеровского "Положение рабочего класса в России": "Из его книги неопровержимо вытекает, что нынешнее положение в России не может дальше продолжаться, что отмена крепостного права в сущности лишь ускорила процесс разложения и что предстоит грозная социальная революция"[232].

Так оно в действительности и оказалось. После нестройных выстрелов взбунтовавшихся солдат Волынского и Преображенского полков, повернувших винтовки против господ-офицеров, жители Петрограда взялись за оружие. Утром 27 февраля они овладели арсеналом, разобрали 40000 винтовок. Затем последовал пожар здания судебных установлений, разгром департамента полиции с уничтожением всех компрометирующих документов, освобождение политических и уголовных заключенных. Восставший народ потребовал от Временного комитета распущенной указом царя "на перерыв" IV Государственной Думы взять власть в свои

руки. Но "оппозиция его величества" (П.Н. Милюков), захваченная революцией врасплох, была даже не в смятении, а в прострации. В.В. Шульгин оставил знаменательное признание панического страха, охватившего законопослушных оппозиционеров с "кукишем в кармане правительству": "Мы были рождены и воспитаны, чтобы под крылышком власти хвалить ее и порицать... Но перед возможным падением власти перед бездонной пропастью этого обвала у нас кружилась голова и немело сердце..."[233].

Маховик революции быстро и весело набирал мощные обороты. Еще продолжали приходить запоздалые телеграммы из ставки царя, но катастрофа уже свершилась. Есть какая-то ирония истории в том, что последней стоянкой императорского вагона оказалась станция Дно.

Под нарастающим давлением восставшего народа Временный комитет решился, наконец, 28 февраля "принять правительственные функции на себя". Исполнительный комитет Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов постановил в этот же день создать повсеместно районную милицию.

...Февральская революция победила. Свобода пьянила и кружила голову. Радостный народ с красными бантами заполнил улицы, проспекты и площади Петрограда. "На всех лицах, – констатировал очевидец событий А.Н. Бенуа, – было сознание уже одержанной победы и убеждение в том, что "вот теперь все пойдет к лучшему"[234]. Но жизнь продолжалась, и главное было впереди.

Примечания к разделу I

[1] В сентябре 1917 г. руководство городским самоуправлением в Петрограде осуществлял голова городской думы эсер Г.И.Шнайдер. Его заместителем (товарищем) был А.В. Луначарский.
[2] В.Д. Набоков – один из лидеров кадетов. Летом 1917 г. – управляющий делами Временного правительства.
[3] *Луначарский А.В.* Несколько воспоминаний о Ю.М.Юрьеве//Собр. соч.: В 8 т. М.: ГИХЛ, 1964. Т. 3. С. 382. Отметим, что именно в 1927 г. начинаются критические нападки партийной прессы на А.В. Луначарского. Думается, что в своем пересказе этой встречи нарком был явно тенденциозен.
[4] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1954-1960. Т. 7. С. 489.
[5] Такие представления, вполне естественные для народного комиссара, еще просто не могли устояться в сознании, а значит, и в лексике премьера Александрийского театра.
[6] *Луначарский А.В.* Несколько воспоминаний о Ю.М.Юрьеве. С. 383-384.
[7] В письме к Вл.И. Немировичу-Данченко (август 1916 г.) Станиславский так характеризует свое отношение к модным репертуарным авторам: “Относительно сезонных пьес и успехов – так точно, как и относительно перекрашивания собак в енотов – Вы мое мнение знаете. Я считаю это очень невыгодным и для театра и для кассы”. (*Станиславский К. С.* Собр. соч.. Т. 7. с. 629).
[8] Маленькая хроника. – Театр и искусство. 1917. №5. С. 96.
[9] Homo novus (Кугель А. Р.). Заметки//Театр и искусство. 1916. №42. С. 848 (Далее везде: Кугель А. Р. – **Прим. авт.**)
[10] Маленькая хроника//Театр и искусство. 1916. № 34. С. 690.
[11] Невероятное// Обозрение театров. 1916. №3198-3199. С. 10.
[12] В сезоне 1915/16 г. по приглашению А.Г. Алексеева на сцене “Павильон де Пари” в старинных водевилях выступал В.Н. Давыдов. Об этом подробнее см.: *Алексеев А. Г.* Серьезное и смешное. Полвека в театре и на эстраде. М.: Искусство. 1972. С. 59-76.
[13] Подробно эта история рассказана в воспоминаниях Н.Н. Ходотова. См.: Близкое-далекое. Л.; М.: Искусство. 1962. 254.
[14] *Мичурин Г.* Горячие дни актерской жизни. Л.: Искусство. 1972. С. 36.
[15] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч. М.: Искусство. 1974. Т. 3. С. 337.
[16] *Леонидов Л. М.* Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. М.. 1960. С. 98.
[17] *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. М.: Искусство. 1985. С. 126.
[18] *Кугель А. Р.* Заметки// Театр и искусство. 1917. № 1. С. 10-11.
[19] Там же. С. 11.
[20] *Перестиани И.* 75 лет жизни в искусстве. М.: Искусство. 1962. С. 239.
[21] Цит. по: *Рудницкий К.* Мейерхольд. М.: Искусство. 1981. С. 203.
[22] См.: Московские вести//Театр и искусство. 1917. № 34. С. 693.
[23] *Накатов И.* Преображение театра. – Журнал журналов. 1915. № 35. С. 10.
[24] Там же. С. 11.
[25] *Марков П. А.* Книга воспоминаний. М.: Искусство. 1983. С. 79.
[26] Обозрение театров. 1916. № 3171-3172. С. 21.

[27] Маленькая хроника//Театр и искусство. 1916. № 27. С. 540.
[28] *Ярон Г. М.* О любимом жанре. М.: Искусство. 1960. С. 84. Истины ради добавим, что авторами либретто упомянутой выше "Мессалинетты" были Г. Ярон и Л. Пальмский.
[29] *Амфитеатров А.* Девятидесятники: В 2 т. СПб.: Прометей. 1910. Т. 1. С. 145.
[30] *Достоевский Ф.* М. Собр. соч.: В 3О-ти т. Л.: Наука. 1981. Т. 23. с. 132.
[31] *Короленко В. Г.* Старые традиций и новый орган. – Русские записки. 1916. № 8. С. 255.
[32] *Теляковский В. А.* Воспоминания. Л.-М.: Искусство. 1965. С. 70-71.
[33] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч.. Т. 20. С. 100.
[34] Там же. Т. 3. С. 560.
[35] *Островский А. Н.* Пьесы. Л.: Лениздат. 1977. С. 255.
[36] *Южин-Сумбатов А. И.* Личные заметки об общих вопросах.//Театр и искусство. 1902. № 40. С. 716.
[37] Истины ради отметим, что статья "Грядущий Хам" Д.С.Мережковского (1906) – своеобразный панегирик русской интеллигенции, "нечто единственное в современной европейской культуре". В ней он писал, что "у этого Хама в России – три лица. Первое, настоящее – над нами, лицо самодержавия (...) Второе лицо прошлое – рядом с нами, лицо православия, воздающего кесарю Божие (...) Третье лицо – под нами, лицо хамства, идущего снизу – хулиганства, босячества, черной сотни – самое страшное из всех этих лиц". (Цит по: *Мережковский Д.С.*. 14 декабря. З.Н. Гиппиус. Дмитрий Мережковский. М.: Моск. рабочий. 1991. С. 535, 542).
Иной точки зрения придерживались авторы сборника "Вехи" (1909), обвинившие русскую интеллигенцию в "обоженьи" народа.
[38] К подробному ее рассмотрению мы вернемся при анализе проблем организации театрального дела в пореволюционное время – в учебном пособии, посвященном этому периоду.
[39] *Хайченко Г. А.* Народный театр.//Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895—1905). М.: Наука. 1968. Кн. первая. С. 231.
[40] А. А. Яблочкина – председатель театрального общества с 1915 г., после смерти М. Г. Савиной.
[41] *Яблочкина А. А.* 75 лет в театре. М.: ВТО. 1960. С. 344-345.
[42] Секцией руководил энергичный В. В. Тихонович, возглавивший в апреле 1919 г. рабоче-крестьянскую секцию ТЕО Наркомпроса, а позднее – ТЕО в последние два месяца его существования, до реорганизации Наркомпроса в 1921 г.
[43] Цит. по: *Клейнборт Л. М.* Очерки рабочей интеллигенции. Петроград: Начатки знаний. 1923. Т. 2. С. 35.
[44] Правда. 1912. 12 сентября.
[45] *Рубакин Н. А.* Избранное. В 2 т. М.: Книга. 1975. Т. 1. С. 89-90.
[46] *Гайдебуров П. П.* Литературное наследие. Выступления. Статьи. Режиссерские экспликации. Воспоминания. М.: ВТО. 1977. С. 195.
[47] Подробно этот вопрос рассмотрен в кандидатской диссертации Кокшеневой К.А. "Зритель театра революционной эпохи. 1917-1924".
[48] *Макарий, Митрополит Московский и Коломенский.* О зрелищах в дни Св.Пасхи. Единое на потребу. Типогр. Св.Тр.Сергиевой Лавры. 1914. № 29. С. 5.
[49] Артистический мир. 1917. № 36. С. 5. Полный текст законодательного предположения см. там же. С. 5-6.

[50] Театр и искусство. 1916. № 48. С. 966.
[51] *Дмитриев М.А.* Московские элегии. М.: Моск. рабочий. 1985. С. 11.
[52] К введению всеобщего обучения//Киевский театральный курьер. 1916. № 2468. С. 5.
[53] *Ленин В.И.* Полн. собр. соч.. Т. 23. С. 127.
[54] *Клейнборт Л. М.* Очерки рабочей интеллигенции. С. 18.
[55] *Горький М.* О футуризме//Журнал журналов. 1915. № 1. С. 3.
[56] *Радлов Н.* О футуризме и "Мире искусства"//Аполлон. 1917. № 1. С. 1.
[57] Некоторое представление о литературных манифестах предреволюционного десятилетия дает сб. "Литературные манифесты: От символизма к Октябрю" (М.: Федерация. 1929).
[58] *Шершеневич В. Г.* Великолепный очевидец//Встречи с прошлым. М.: Сов. Россия. 1986. Вып. 2. С. 147.
[59] *Скиталец.* Встречи//Красная новь. 1934. № 10. С. 163.
[60] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 18. С. 76.
[61] *Грабарь И. Э.* Письма. 1891-1917. М.: Наука. 1974. С. 192, 60
[62] Аполлон. 1917. №1. С. V.
[63] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 22. С. 44.
[64] *Бунин И. А.* Автобиографическая заметка//Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. лит., 1967. Т. 9. С. 266.
[65] *Тютчев Ф. И.* Стихотворения. Письма. М.. 1957. С. 403-404.
[66] *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 7. С. 488.
[67] *Пыжова О. И.* Призвание. М.: Искусство. 1974. С. 15, 12.
[68] *Грабарь И. Э.* Письма. 1891-1917. С. 304.
[69] Здесь мы касаемся сложной темы, сколько-нибудь подробно еще не исследованной в нашей науке. Мы тоже не претендуем на ее подробное рассмотрение, однако дальнейшее изложение материала нуждается в кратком обсуждении этого вопроса.
[70] *Герцен А.И.* Соч.: В 2 т. М.: Мысль. 1986. С. 355.
[71] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. Т. 5. С. 174.
[72] Цит. по: *Марков П.А.* Книга воспоминаний. М.: Искусство. 1983. С. 355.
[73] *Шаляпин Ф.И.* Душа и маска//Федор Иванович Шаляпин: В 3 т. М.: Искусство. 1976. Т. 1. С. 291.
[74] *Бенуа А. Н.* Итоги 1909 г. Художественная жизнь//Речь. 1910. 1 января.
[75] *Дорошевич В.М.* Рассказы и очерки. М.: Моск. рабочий. 1962. С. 35.
[76] *Гумилев Н.* Наследие символизма и акмеизм//Литературные манифесты. С. 42.
[77] Цит. по: *Мейерхольд В. Э.* Переписка. М.: Искусство. 1976. С. 59.
[78] В философской системе Ф. Ницше это было противопоставление "аполлонического" человека "дионисийскому".
[79] Цит. по: Театр. Книга о новом театре. Спб.: Шиповник. 1908. С. 172.
[80] Там же. С. 28. •
[81] *Фриче В.* Театр в современном и будущем обществе//Кризис театра. М.: Проблемы искусства. 1908. С. 185.
[82] *Дорошевич В. М.* Рассказы и очерки. С. 130.
[83] *Блок А. А.* Записные книжки. М.: ГИХЛ. 1965. С. 317.
[84] "Действительно, как это ни печально, но следует сознаться, что художественный уровень большинства наших театров за последнее время приобретает больше и больше ха-

рактер провинциальных театральных представлений. Новшества и искания отсутствуют, пьесы ставятся наспех, преимущественно сенсационные, ансамбль падает и замечается бегство из столицы в Москву и в провинцию целого ряда больших артистических сил." (Соловьев Вл. С.) Петроградские театры//Аполлон. 1917. № 1. С. 67.)

[85] *Павлов Ал.* Артисты в кавычках//Сцена и Арена. 1916. №4. С. 2.

[86] *Шверубович В.В.* О людях, о театре, о себе. М.: Искусство. 1976. С. 155.

[87] *Долгов Н.* Хам пришел//Театр и искусство. 1916. № 32.

[88] Обозрение театров. 1916. № 3182. С. 6.

[89] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.7. Т. 23. С. 142. Т. 22. С. 101.

[90] *Иванов Ив.* Горе героям//Русская мысль. 1900. № 2. С. 294.

[91] *Успенский Г.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. лит.. 1957. Т. 7. С. 427- 428.

[92] Труды I Всероссийского съезда сценических деятелей: В 2 ч. М., 1898. Ч. 2. С. 64.

[93] *И. Н. Певцов.* 1879-1934. Л.. 1935. С. 31.

[94] *Ленин В.И.* Полн. собр. соч.. Т. II. С. 59.

[95] И. Н. Певцов. С. 52.

[96] Собрание узаконений и распоряжений правительства. 1915. Отд. 1. № 348. С. 563.

[97] Театр и искусство. 1916. № 2. С. 30.

[98] *Южин-Сумбатов А. И.* Мысли о театре//Рампа и жизнь. 1916. № 9. С. 6.

[99] *Ленин В.И.* Полн. собр. соч.. Т. 22. С. 25.

[100] См.: Мы и планета. Цифры, факты. М.: Политиздат. 1972. С. 60.

[101] Киевский театральный курьер. 1916. № 2464. С. 2.

[102] Киевский театральный курьер. 1915. № 2331. С. 2.

[103] На начало века цены билетов в театр равнялись (в коп.):

	ложи	кресла	галереи	амфитеатр	балкон	раек
Александринка						
утро	363- 946	148-341	24 - 60	-	-	13-24
вечер	473-1276	176-780	35 -120	-	-	13-35
Малый						
обыкновен.	440-1540	220-550	-	-	-	33-66
возвышен.	550-1650	275-660	-	-	-	55-83
Малый (Сувор.)	700-1500	175-450	40 - 85	40-85	-	-
Корша						
утро	325-1050	80-170	10 - 35	65-100	45-100	-
вечер	700-1600	180-330	40 - 90	180-230	120-230	-
МХТ						
утро	400-1500	50-200	-	-	20-125	-
вечер	900-2500	100-400	-	-	25-175	-

В периферийных театрах цена билетов дифференцировалась так: в Казани – от 10 коп. до 8 руб.; в Вятке – от 30 коп. до 10 руб.; в Вологде – от 25 коп. до 6 руб.; в Бердичеве – от 30 коп. до 4 руб. и т. д. Средняя цена одного билета равнялась (в руб.): в Александринке – 1,08; в Малом – 1,83; Корша – 1,68; МХТ – 1,50; в Астрахани – 1,02; в Казани – 0,66; Киеве – 1,11; Нижнем-Новгороде – 1,00; Омске – 0,88; Одессе – 1,03; Рязань – 1,05; Царицыне -1,05. См.: *Пчельников П. М.* Справочная книжка по театральному делу. М.. 1900. С. 195-206, 233-236.

[104] К вопросу о налоге//Театр и искусство. 1916. № 1. С. 6.

[105] Резолюция театральных деятелей о налоге на театральные билеты//Рампа и жизнь. 1916. №3. С. 10.
[106] См., например: *А. П.* Налог на... спячку//Рампа и жизнь. 1916. № 6. С. 4.
[107] См.: Театр и искусство. 1916. № 32. С. 639.
[108] Боголюбов Н. Театральный ансамбль//Театр и искусство. 1916. № 41. С. 820.
[109] Кугель А. Р. Заметки//Театр и искусство. 1916. № 4. С. 82.
В декабре 1916 г. журнал “Театр и искусство” сообщал, что “и во Франции вводится военный налог на театральные билеты. (...) По предварительному подсчету, новый театральный налог даст государству, по крайней мере, 15.000.000 франков в год”. Редакция (по тону заметки чувствуется, что автором ее был Кугель) так комментировала новость: “И на столько же миллионов франков, если не на больше, понизит французскую театральную культуру”. (Театр и искусство. 1916. № 52. С. 1049.)
[110] Театр и искусство. 1917. № 1. С. 5.
[111] *Ленч Э.* Записки рассудительного человека//Киевский театральный курьер. 1916. № 2459. С. 10.
[112] Театральный налог//Обозрение театров. 1916. № 3171-3172. С. 8.
[113]

Цена билета Ставки	менее 10 к.	10 50 к.	50 I р.	1р. 1р.50	2 3р.	3 4р.	4 5р.	5 8 р.	8 10р.	св. 10 р.
I вариант	100%	10 к.	20 к.	30 к.	60к.	80 к.	1р.	1р.60	2 р.	20%
II вариант	5 к.	5 к.	10 к.	20 к.	50к.	80 к.	1р.	1р.60	2 р.	20%

См.: Театр и искусство. 1916. № 31. С. 619.
[114] От редакции//Театр и искусство. 1916. № 31. С. 618.
[115] *Незлобин К. Н.* К введению нового театрального налога//Театр и искусство. 1916. №6. С. 114.
[116] Театр и искусство. 1917. №8. С.151—152.
[117] Там же. С. 161.
[118] *Наумов С.* Провинциальная летопись//Театр и искусство. 1916. № 46. С. 936.
[119] Итоги сезона//Театр и искусство. 1917. № 9. С. 181.
[120] *Немирович-Данченко Вл.И.* Из прошлого. Л.: Academia. 1936. С.229.
[121] Провинциальная хроника//Театр и искусство. 1916. № 45. С. 914.
[122] Отметим, что для более или менее состоятельной публики это запрещение было чисто номинальным. Так, в кафе-шантанах водку “подавали загримированной под чай”. (*Алексеев А.Г.* Серьезное и смешное. С. 64).
[123] Киевский театральный курьер. 1915. № 2396. С. 3.
[124] *Станиславский К. С.* Собр. соч.. Т. 7. С. 619.
[125] *Немирович-Данченко Вл.И.* Избранные письма: В 2 т. М.: Искусство, 1979. Т. 2. С. 186.
[126] *Кугель А. Р.* Заметки//Театр и искусство. 1916. № 52. С. 1052.
[127] *Южин-Сумбатов А.И.* Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. М.; Л.: Искусство. 1941. С. 146.
[128] *Марков П.А.* Книга воспоминаний. С. 78 - 79.
[129] *Соболев Ю.* Театральная жизнь Москвы//Искусство. 1916. № 2. С. 18.
[130] *Рабинович М.* Письмо из Киева//Театр и искусство. 1916. № 6. С. 124. Некоторое представление дает описание публики, присутствовавшей на опере “Дон Карлос” Дж. Верди 10 февраля 1917 г. в Большом театре с участием Ф. И. Шаляпина: “Публика пар-

тера, в массе, представляла невиданное зрелище: в смокингах и во фраках сидели такие типично-мародерские личности, что страшно становилось" (Хроника//Артистический мир. 1917. №37).

[131] Провинциальная жизнь. Казанские письма//Кулисы. 1917. № 12. С. 14.

[132] *Абрамович Н.* Девятый вал пошлости (Война и современная театральщина)//Кулисы. 1917. №2. С. 4.

[133] *Скорбящий.* Об украинском театре//Киевский театральный курьер. 1915. № 2352. С. 1-2.

[134] *Кугель А.Р.* Заметки//Театр и искусство. 1916. № 40. С. 809.

[135] *Котэ Марджанишвили.* Творческое наследие. Письма. Воспоминания и статьи о *К. А. Марджанишвили.* Тбилиси. 1966. С. 68.

[136] *Пильский П.* Размышления у театрального подъезда//Театр и искусство. 1916. № 40. С. 805.

[137] *Никулин Л.* В дни имитаций//Кулисы. 1917. № 8. С. 16.

[138] *Василевский И. М.* Храм театра//Журнал журналов. 1916. № 37. С. 3.

[139] *Рабинович М.* Письмо из Киева//Театр и искусство. 1916. № 6. С. 124.

[140] Неужели не стыдно?..//Кулисы. 1917. № 4. С. 16.

[141] *Марков П.А.* Книга воспоминаний. С. 530—531.

[142] *Гидони Г.* Аукцион собрания К. В. Охочинского//Аполлон. 1917. № 4-5. С. 74.

[143] *Райлен Ф.* О влиянии войны на творчество//Петроградская газета. 1917. № 4. 5 января.

[144] Всемирная история: В 10 т. М.. 1960. Т. VII. С. 561.

[145] *Кугель А.Р.* Заметки//Театр и искусство. 1917. № 5. С. 96.

[146] *Пастернак Л.О.* Записи разных лет. М.: Сов. художник. 1975. С. 84.

[147] Цит. по: Встречи с прошлым. М.: Сов. Россия. 1978. Вып. 3 . С. 140.

[148] Цит. по: *Андреева М.Ф.* Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. М.: Искусство. 1963. С. 236.

[149] *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. С. 134.

[150] По России. Протест артистов против роскоши//Киевский театральный курьер. 1916. № 2467. С. 13.

[151] Театр и искусство. 1916. № 33. С. 669.

[152] Новый. Актерская печаль//Обозрение театров. 1916. № 3191. С. 6.

[153] Работу в театре В. И. Рассудов-Кулябко начинал артистом. В сезон 1901/02 г. он был в труппе Н.И. Собольщикова-Самарина, который писал: "Среди артистов второго положения выделялись такие опытные работники с многолетним стажем, как (...) В.И. Рассудов-Кулябко" (*Собольщиков-Самарин Н. И.* Записки. Горький. 1960. С. 203).

[154] Новый. Актерская печаль. С. 5.

[155] *Кугель А.Р.* Заметки//Театр и искусство. 1916. № 42. С. 840.

[156] Чтоб "Кривое зеркало" никогда не меркло//Зритель. 1916. № 6. С. 8.

[157] Маленькая хроника//Театр и искусство. 1916. № 37. с. 750.

[158] Хроника//Зритель. 1916. № 6. С. 9.

[159] По России. Совещание о желтом труде//Киевский театральный курьер. 1916. № 2468. С. 4.

[160] Театр и искусство. 1916. № 33. С. 659.

[161] Там же. № 40. С. 799.

[162] Депутация была представительной по составу участников//А.А.Яблочкина и

Ю.Э.Озаровский. Третьим был выбран Вл.И. Немирович-Данченко, но вместо него в Петербург поехал антрепренер Д.И.Басманов.

[163] Хроника. Слухи и вести//Театр и искусство. 1916. № 42. С. 840.

[164] Там же. № 43. С. 862.

[165] Там же. С. 944.

[166] Маленькая хроника//Там же. № 39. С. 790.

[167] См.: Русский провинциальный театр. Воспоминания. Л.; М.: Искусство. 1937; На провинциальной сцене. Воспоминания. Л.; М.: Искусство. 1937; *Данилов С.С., Португалова М.Г.* Русский драматический театр XIX века. Л.: Искусство. 1974. Т. 2; История русского драматического театра: В 7 т. М.: Искусство. 1977 -1983.

[168] Актриса О.А.Голубева, работавшая у М. М. Бородая, так характеризует его: "Он считался распорядителем товарищества, но по существу был полновластным директором и хозяином дела (...) Он один ведал всем хозяйством театра и с помощью кассирши вел счетную часть, имел дело с городскими властями и с полицией; он читал все пьесы, сам составлял репертуар, сам раздавал роли (...) смотрел все спектакли. Он прекрасно знал всех актеров и умел с ними ладить; знал свойства таланта каждого и, обладая громадным художественным вкусом, умел каждому дать интересную работу и использовать каждого в интересах дела" (Цит. по: Русский провинциальный театр. Л.; М.: Искусство. 1937. С. 100-101.)

[169] Труды I Всероссийского съезда сценических деятелей. Ч. 2. С. 218.

[170] *Гайдебуров П.П.* Литературное наследие. С. 198.

[171] Театр и искусство. 1916. № 8. С. 114.

[172] *Синельников Н.Н.* Шестьдесят лет на сцене. Харьков. 1935. С. 206.

[173] *Собольщиков-Самарин Н.И.* Записки. С. 81.

[174] *Саксаганский П. К.* Из прошлого украинского театра. М.;Л.: Искусство. 1938. С. 122.

[175] *Собольщиков-Самарин Н. И.* Записки. С. 86.

[176] *Велизарий М.И.* Путь провинциальной актрисы. Л.; М.: Искусство. 1938. С. 127.

[177] Труды I Всероссийского съезда сценических деятелей. Ч. 2. С. 67.

[178] *Велизарий М.И.* Путь провинциальной актрисы. С. 135.

[179] *Собольщиков-Самарин Н. И.* Записки. С. 146.

[180] Труды I Всероссийского съезда сценических деятелей. Ч. 2. С. 67.

[181] *Кригер В.А.* Актерская громада. М.: Искусство. 1976. С. 75.

Об этом же пишет Н.И.Собольщиков-Самарин. Организовав товарищество, он надеялся. Что "все лучшее, все самое талантливое без размышлений и колебаний бросится в Нижегородское товарищество, лишь только узнает о моих художественных планах". Но оказалось. Что он "жестоко ошибся (...) Актер боялся "паев". Он выжидал антрепренера". (*Собольщиков-Самарин Н. И.* Записки. С. 98-100.)

[182] Цит. по: *Нежный И.* Былое перед глазами. М.: ВТО. 1963. С. 57.

[183] Приведем знаменательную запись из дневника Е.Б.Вахтангова: "К.С.Станиславский сказал:

— Покойный Морозов говорил мне: если хотите. Чтобы вас боялись, – выдавайте жалованье сами". Цит. по: Евг.Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959. С.66.

[184] *Яблочкина А.А.* 75 лет в театре. С. 346.

[185] Подробнее об этом см.: *Пчельников П. М.* Справочная книжка по театральному делу. С. 65-70.

[186] Русский провинциальный театр. С. 145.
[187] *Пчельников П.М.* Справочная книжка по театральному делу. С. 70.
[188] Погожев В.. Экономический обзор десятилетия императорских Санкт-Петербургских театров после реформы 1882 г. СпБ., 1892. С. 29
[189] Труды I Всероссийского съезда сценических деятелей. СПб., 1898. Ч. 1. С. 108.
[190] Там же. С. 236.
[191] Там же. Ч. 2. С. 355.
[192] Там же. С. 10.
[193] Там же. Ч. I. с. 132.
[194] Там же. С. 94.
[195] Там же. Ч. 2. С. 339.
[196] Там же. Ч. 1. С. 240.
[197] Там же. С. 51.
[198] Там же. Ч. 2. С. III.
[199] Там же. Ч. I. С. 55.
[200] Там же. С. 185.
[201] Там же. С. 214.
[202] Театральная комиссия (комитет) имела право не допускать к постановке пьесу, разрешенную цензурой, требовать замены актеров после трех дебютных выступлений и т. д. "Руководство театров от этого художественного контроля лезло на стену", – пишет Н.И.Собольщиков-Самарин и приводит пример, как казанский комитет "забраковал В.И.Сука" на должность главного дирижера. Известному антрепренеру пришлось долго доказывать. Что В.И.Сук – огромная величина в музыкальном мире. Милостиво согласились прослушать три дебюта" (*Собольщиков-Самарин Н. И.* Записки. С. 189).
[203] *Наумов С.* Провинциальная летопись//Театр и искусство. 1916. № 4. С. 936.
[204] *Боголюбов Н.* Муниципализация театра//Искусство. 1916. № 4-5 с.15.
[205] Налоговая дань обошлась театрам в 8 млн. рублей в 1915 г. Об этом подробнее см: *Марков Е. А.* Простая речь//Театр и искусство. 1916 № 8. С. 153
[206] Цит. по: *Комиссаржевская В. Ф.* Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., Искусство. 1964. С. 119.
[207] Из дневника С.И.Смирновой-Сазоновой//В. Ф. Комиссаржевская. С. 311.
[208] *Станиславский К.С.* Собр. соч.. Т. 5. С. 586.
[209] Маленькая хроника//Театр и искусство. 1916. № 39. С. 790.
[210] Театр и искусство. 1916. № 42. С. 840.
[211] Подробнее об этом см.: *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство. 1963. С. 158-159.
[212] *Гайдаров В.* В театре и кино. Л.; М.: Искусство. 1966. С. 103.
[213] Сколько зарабатывает русский актер//Сцена и Арена. 1916. № 4. С. 22.
[214] Хроника//Вестник театра. Екатеринослав. 1914. № 10. С. 8.
[215] Там же. С. 2.
[216] *Немирович-Данченко Вл.И.* О творчестве актера. М.: Искусство. 1984. С. 88-89.
[217] Факты и слухи//Вестник театра. Екатеринослав. 1914. № 8 с. 12
[218] Вестник театра. 1915. № 3 - 4. С. II.
[219] Театр и искусство. 1916. № 51. С. 108.
[220] Там же. № 52. С. 1048.

[221] *Немирович-Данченко Вл.И.* Из прошлого. С. 285.
[222] Письма А.А.Суворина к В.В.Розанову. Спб.. 1913. С. 85.
[223] Буржуазный театр//Рампа и жизнь. 1917. № 7. С. 5.
[224] *Каэль.* Заметки//Обозрение театров. 1916. № 3182. С. 6.
[225] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: АН СССР. 1951 т. 6 с. 35.
[226] Подробнее об этом см.: Рампа и жизнь. 1917. № 9 с. 5.
[227] Звезда. 1910. 10 декабря.
[228] *Гайдебуров П.П.* Литературное наследие. С. 37.
[229] *Накатов И.* Перед свободным словом//Журнал журналов, 1915. № 20. С. 4.
[230] *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Худож.лит,. 1959. Т. 1. С. 317, 330-331.
[231] *Бьюкенен Дж.* Мемуары дипломата. М.: Международные отношения. 1991. С. 191.
[232] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.. Т. 32. С. 364.
[233] *Шульгин В. В.* Дни. 1920. М.: Современник. 1989. С. 171
[234] *Бенуа А. Н.* Чудеса и благоразумие//Александр Бенуа размышляет... М.: Искусство. 1968. С. 58.


Шутъ
Гн Ковальский
№ 23.
«Маскарадъ»
2 картина
А.Г.

Раздел 2.

Театральная жизнь России от Февраля к Октябрю.

Первого марта 1917 г.[1] бессменный директор императорских театров В.А.Теляковский не успел допить традиционную чашку утреннего кофе, как в дверь постучали – требовательно и нагло. На пороге толпился отряд вооруженных солдат во главе с унтер-офицером Волынского полка, мобилизованным артистом Александринского театра Б.Н. Вишневецким. “Вы арестованы!” – объявил он Теляковскому и приказал следовать за ним.

Еще неделю назад камергер двора Его Величества никак не мог предположить такого неожиданного реприманда. Пока он безропотно надевал пальто, Вишневецкий с плебейской завистью разглядывал квартиру и громко возмущался: “Вот в каких царских хоромах живут сановники, в то время как народ голодает”[2]. Арестованный спустился вниз, и машина лихо понеслась к зданию Государственной думы.


В. А. Теляковскій послѣ переворота (Портретъ-шаржъ Ре-ми).

Шарж на В.А.Теляковского

“Театральному владычеству В.А. Теляковского (...) положен конец, – ли-


Сидятъ (справа): М. В. Родзянко, С. В. Шидловскій, В. А. Ржевскій и Вл. Н. Львовъ.
Стоятъ (слѣва): В. В. Шульгинъ, И. И. Дмитрюковъ, полковн. генер. штаба Б. А. Энгельгардтъ (комендантъ петроградск. гарнизона), А. Ф. Керенскій и М. А. Карауловъ.
Временное Правительство. Исполнительный Комитетъ Государственной Думы. Съ фот. К. Булла.



ковала часть артистов.— Первого марта (исторический день!) он был арестован по поручению группы лиц в его квартире артистом Б.Н. Вишневецким. (...) В итоге ареста получилось раскрепощение артистов и служащих казенных театров от самодержавия ставленника бывшего министра гр. Фредерикса"[3].

Б.Н. Вишневецкий стал героем дня и охотно раздавал интервью: "Я всегда возмущался режимом Теляковского. (...) Я решил, что необходимо арестовать Теляковского хоть на два часа, чтобы артисты, почувствовав свободу, могли заговорить о своих нуждах"[4].

Артисты действительно заговорили "о своих нуждах", заговорили страстно, хором, хотя и вразнобой, как, впрочем, и вся Россия, однако к аресту Теляковского это ровным счетом никакого отношения не имело.

А между тем у растерянно-озабоченных политиков Государственной Думы и ее Временного комитета дел было невпроворот. На них неожиданно, но неумолимо надвинулась гигантская глыба государственных проблем, требующих срочного, безотлагательного решения, но ни практического опыта, ни даже сколько-нибудь подробных теоретических проработок их не было. И хотя все они клялись в любви к "великой свободной России", однако и природу ее величия, и границы ее свободы понимали, разумеется, поразному. Понятно, что деятелям Государственной Думы было совсем не до В.А. Теляковского. Бессмысленно проведя в ее коридорах целый день, он в четвертом часу пешком вернулся домой, записал – по давней привычке – происшедший казус в "Дневник" и стал покорно ждать дальнейших событий. А в эти переломные для судеб России "горячие дни" они не заставили себя долго ждать.

Жизнь закрутилась, завертелась, и мало кто успевал осмыслить быстротекущее время. Все казалось "чудом, феерией, сном" – прекрасным и необъяснимым: падение самодержавия, бесцензурное слово, общий радостный порыв, демократическая республика, впрочем, нет, не демократическая, этого даже в правительственном сентябрьском указе не было, было просто "Российская республика". Но все равно – голова кружилась от свободы и счастья, светлых надежд, радужных перспектив.

Столичные казенные театры тоже старались шагать в ногу со временем. "Все, напоминавшее прежний режим, из театров убрано, – радостно сообщала пресса. – Бывшие императорские ложи называются теперь ложами правительства или правительственными ложами"[5]. Артисты бывших императорских театров одели



красные банты, зачеркнули красными чернилами в своих документах слово "императорский", вписали вместо него "государственный"и добровольно отказались печатать на афишах звание "заслуженный артист". В Москве с бывших императорских лож сбили золотые орлы и передали в Бахрушинский музей – для истории. Капельдинеры сменили пышную придворную ливрею на серые пиджаки. На афишах царский герб заменили "изображением политически-целомудренной лиры" (К.Державин). Антимонархический посыл был так силен, что решили даже поломать устойчивую традицию: открыть новый сезон в Мариинском театре "Русланом и Людмилой", а не привычной "Жизнью за царя", которую постановили "исключить совсем из репертуара"[6].

Правда, случались и накладки: 28 февраля в Ростове-на-Дону в антракте перед 3-м действием в честь присутствующей на спектакле французской делегации артисты спели "Марсельезу", а затем вместе с хором – "Боже, царя храни". "Впрочем, это вполне понятно, – комментировала редакция, – ввиду неполучения никаких телеграмм из Петрограда и Москвы"[7].

Конечно, дело – не в телеграмме, просто театральная общественность была не готова к великому в истории России событию. И это неудивительно – после стольких лет (даже веков) несвободы, жизни с оглядкой на "верха", страха перед начальственным окриком нельзя приказать себе стать свободным в один день. Занавесить белым полотном золотые орлы на царской ложе совсем несложно, гораздо труднее избавиться от "рабьей привычки преклоняться перед палкой"[8], быть не на словах, а на деле свободным гражданином.

РТО: попытка регламентации

Возбужденные от долгожданной возможности свободоговорения сценические деятели были рады любому поводу показать свою преданность демократическим идеалам революции. Повод вскоре нашелся – комиссар Москвы М.В. Челноков передал наблюдение за городскими театрами, цирками, кинематографом и кабаре во временное ведение РТО. Совет РТО опубликовал соответствующий регламент, который стал предметом острой критики.

В нем, к неудовольствию антрепренеров, сохранялся военный налог. Что ж, это – нормально, РТО не имело никаких юридических оснований отменять общероссийский закон, принятый Думой.



ЛИКВИДАЦIЯ.
А. И. Южинъ и А. А. Яблочкина выносятъ изъ Малаго театра портретъ бывшаго антрепренера Императ. театровъ.

Далее, в его 19-м пункте раздела III "Цензурные ограничения" провозглашалась свобода творческой деятельности – "всем театральным предприятиям предоставляется право без всяких стеснений и ограничений давать всевозможные представления". Для страны, вставшей на путь демократического развития, это тоже – нормально. Хотя есть опасность, что благами свободы могут воспользоваться неразборчивые антрепренеры, оскорбляющими общественный вкус непристойными опусами. Чтобы избежать подобных инцидентов в следующем пункте устанавливалось: "Совету предоставляется право командировать на спектакли и зрелища своих членов, кои могут делать предпринимателям указания о недопустимости данного спектакля в целом или в части"[9]. При этом особо оговаривалось, что окончательное решение о судьбе таких спектаклей будет принимать тройственная комиссия.

Думается, что ничего особо предосудительного в данном пункте нет: свобода – не вседозволенность. Правда, РТО следовало бы сразу же огласить принципы или критерии, на основании которых Совет будет принимать решение о запрещении спектаклей. Оно этого не сделало, понадеявшись, видимо, на здравый смысл своих адресатов. Но правотворчество опирается на **букву** закона, поэтому редакция журнала "Театр и искусство" была формально права, когда отмечала, что у "добровольных московских цензоров нет никакого ограничительного толкования или перечисления случаев, допускающих снятие". И приходила к выводу, что из "правил добрую половину следует выкинуть, а вторую – значительно видоизменить, выкурив из них дух старого доброго участка"[10] (имеется в виду – полицейского. — **Г.Д.**).

В первый – медовый – месяц долгожданной российской свободы введенные "Временными правилами" ограничения были восприняты театральной общественностью как вызов, как попытка реставрации прежних вицмундирных стеснений. Очевидно, в силу этого документ произвел "тяжелое впечатление". Эм. Бескин, выражая мнение большинства, комментировал, что "весь документ выдержан в казенном тоне ограничительных перечней". Считая такое недопустимым, он предлагал Совету РТО "категорически перестроиться"[11].

Реакция театральной общественности понятна, хотя, с другой стороны, известно, что закон писаный и закон воплощенный – суть вещи разные. А посему для нее сохранялась какая-то надежда на привычный для России разрыв между словом и де-

лом. Как это ни странно, на практике все оказалось иначе.

В Москве в это время гастролировал К.А. Марджанов с петербургской опереттой, а "Новый театр" П.В. Кохманского показывал гротеск "Крах торгового дома "Романовы и К°". Цензурная деятельность Совета РТО оказалась неожиданно суровой: он "принял меры воздействия на театры, которые хотели играть на 4-й неделе поста, и заставил их прекратить спектакли"[12]. Меры воздействия были простыми, зато надежными: с помощью милиционеров "заставили Кохманского прекратить спектакли, заставили Марджанова возвратить деньги за билеты, уже взятые"[13]. Театральная общественность возмутилась, Совет РТО поспешил умерить свои властные аппетиты, но, как говорится, дело было сделано.

Действительно, показ спектаклей на четвертой (Крестопоклонной) неделе Великого поста в царской России был запрещен – решение это было принято в 1881 г. по инициативе обер-прокурора святейшего Синода К.П. Победоносцева. Сценические деятели Москвы единогласно решили "по соображениям данного момента" спектаклей не давать.

Петроградские казенные театры тоже не показывали спектаклей. С первых дней революции город был во власти вооруженных солдат, восставшего народа, митингующих толп и демонстрантов. Хотя революция была в целом мирной, вечерами кое-где постреливали. Уже 27 февраля кассы театров были закрыты, и спектакли прекратились – "по обоюдному согласию", как писала пресса.

Антрепренеры и гастролирующие коллективы терпели убытки. Чтобы


М. Ф. КШЕСИНСКАЯ,
бывшая метресса бывшаго царя.

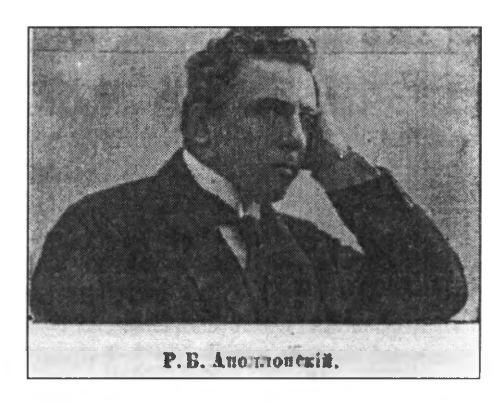
как-то выправить положение, представители почти всех частных театров провели 5 марта в Петрограде совещание – открывать театры на четвертой неделе поста или нет? Большинство было за открытие. Одновременно постановили часть сбора с первого спектакля отчислить на "красное яичко" солдатам и дать на Пасхе бесплатный утренник для солдат[14]. Выбрали депутацию в составе А.Р. Кугеля и Ю.А. Малышева, директора Музыкальной драмы, "для ознакомления с видами правительства на этот счет". Градоначальник отнесся к инициативе весьма сочувственно. Но боязнь "возможных эксцессов со стороны толпы, отсутствие организованной охраны театров, затруднительность ночного сообщения – все это побуждало отсрочить открытие спектаклей"[15]. Учитывая, что в этих условиях "наладить дело нелегко", редакция со своей стороны рекомендовала теат-

рам "пользоваться свободою с должной осторожностью, избегая злоупотреблений ею"[16].

Радость актерской громады переплеталась с беспокойством – как бы сладкие "вершки" революции не достались одним только столичным избранникам. Но в такой же ситуации полной неопределенности пребывали и артисты императорских театров. Им, обласканным щедротами Министерства двора, было что терять. Сохранят ли бывшие императорские театры свой особый статус и бюджетное финансирование? Из каких средств будут платить жалованье, если не будет Министерства двора? Закроют ли, наконец, контору и будет ли разрешена автономия – все было покрыто мраком неизвестности. А тут еще, совсем некстати, неожиданный арест Теляковского, упорные слухи о бегстве М.Ф. Кшесинской с бриллиантами, подаренными августейшими любовниками. Пресса вовсю ворошила грязное белье императорской фамилии, подробно смакуя альковные похождения царя и великих князей.

Требование автономии государственных театров

Работники бывших императорских театров волновались, не зная, какая судьба ожидает их в будущем. В.А. Теляковский, лицо как-никак официальное и формально еще не смещенное, решил пойти "по инстанциям". Но его опередили артисты. После некоторой растерянности и бесполезного ожидания они, наконец-то, решились действовать сами. 1 марта заслуженный артист Александринского театра Р.Б. Аполлонский пошел в Государственную Думу, "да-


Р. Б. Аполлонскій.

бы, – как записал в "Дневнике" В.А. Теляковский, – заявиться новому правительству и просить автономию театру. Аполлонский, вероятно, думает, что теперь время новому правительству заниматься артистами"[17].

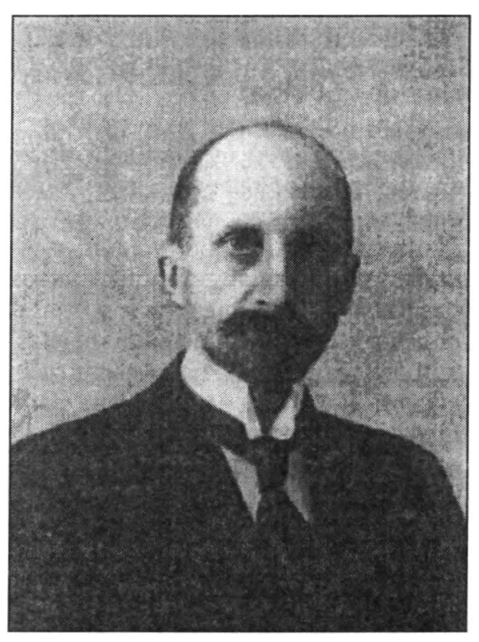
Он ошибся – М.В. Родзянко принял Р.Б. Аполлонского. (Истины ради отметим, что по этому эпизоду есть разночтения и, думается, совсем не случайные. Так, по версии Р.Б. Аполлонского, его вызвал к себе телефонным звонком М.В. Родзянко. Учитывая, однако, как сложившуюся в эти дни ситуацию, так и всю совокупность последовавших действий, есть веские основания полагать, что инициатором встречи был Р.Б. Аполлонский). На встрече председатель Временного комитета Государственной Думы уполномочил своего собеседника "передать всем товарищам следующее:

1) Что он назначит к нам на днях комиссара, который будет ведать делами театра, и постарается найти такого, который любит театр;

2) Что жалованье он прикажет выдать нам своевременно;

3) Что спектакли начнутся, вероятно, через неделю"[18].

Неизвестно, сколько дней раздумывал бы М.В. Родзянко, но вмешал-



Н.Н.Львов

ся энергичный В.А. Теляковский, который 3 марта поехал в Думу, уже по собственной воле, и, проведя там три часа, добился назначения правительственного комиссара – им стал лидер прогрессистов князь Н.Н. Львов.

В этот же день комиссар прибыл в дирекцию и объявил первые приказания:

"1. Впредь до последующих распоряжений высшей правительственной власти сохранить за В.А. Теляковским функции по управлению дирекцией театрами и училищами, как петроградскими, так и московскими.

2. Предоставить право В.А. Теляковскому разрешить конторам выдавать ассигновки по неотложным потребностям в установленном порядке.

3. Все новые ассигновки получать из кабинета Его Величества не иначе, как с моего, Н.Н. Львова, разрешения и подписи"[19].

Распоряжение комиссара в финансовой части артистов успокоило, кадровое – нет.

"Нас очень удивило и огорчило оставление Теляковского на посту директора"[20], – выражали свое недовольство обиженные, но Н.Н. Львов, человек далекий от театра, не мог предложить реальную альтернативу В.А. Теляковскому. Его десятидневное комиссарство ознаменовалось переименованием императорских театров в государственные (6 марта), назначением подпоручика В.Ф. Безпалова, бывшего артиста Мариинки, комендантом петроградских государственных театров, А.И. Южина-Сумбатова – уполномоченным комиссара по управлению конторой московских театров и театрального училища. Не случайно энергичный и практический В.А. Теляковский, подытоживая свои впечатления от Н.Н. Львова, записал: "...бесспорно, очень правдивый, добрый и симпатичный человек – но едва ли государственный"[21]. Если же верить другому мемуаристу, то более злые на язык старики Александринки "сокрушенно качали головой – угораздило же кого-то послать комиссаром в театр эдакого разварного судака"[22].

А тем временем политические события раскручивались в стремительном темпе: 2 марта царь отрекся от престола в пользу своего брата Михаила и назначил князя Г.Е. Львова председателем Совета Министров, а 3 – отрекся от престола великий князь Михаил. Нейтрально-выжидательная позиция театральной общественности сразу же после этого взорвалась эйфорией бесконтрольной свободы. Вся актерская громада страстно, перебивая друг друга, заговорила о своих попранных правах, требуя,

наконец-то, художественной свободы во всей ее возможной полноте.

В телеграмме на имя М.В. Родзянко общее собрание артистов Большого и Малого театров выразило надежду, "что в новой свободной России воцарится свободное искусство, и Большой и Малый театры получат автономное управление"[23]. В Мариинском театре Г. Андреев тоже заявил Н.Н. Львову: "Изжив тиски старого режима, мы ясно сознаем, чего нам не хватало, что было нашим тормозом.

(...) Мы видим единственный выход из существовавшего до сего времени положения только в самой широкой автономии"[24].

Если для артистов теперь уже государственных театров свобода ассоциировалась прежде всего с самоуправлением, то у драматургов была своя излюбленная мишень – цензура.

Правление Союза драматических и музыкальных писателей, "считаясь с требованиями, предъявляемыми к русскому театру новым строем жизни, сочло необходимым выяснить, какие пьесы русских авторов были за последние годы запрещены драматургическою цензурою к постановке"[25].

Театры нуждались в новом репертуаре, и общественность была уверена, что "многие пьесы, бывшие ранее под цензурным запретом, могли бы удовлетворить эту потребность в свободном, нескованном слове, сказанном писателем с театральных подмостков"[26]. Уверенность была так велика, что в редакционной статье журнал "Кулисы" радостно обещал: "Гнет мысли, гнет слова исчез, и театры в ближайшие же дни дадут гражданам новый репертуар.

Он уже снят с запыленных полок и спешно готовится.

За работу!!"[27].

Конечно, при смене власти всегда найдутся обиженные, и по-человечески понятно их желание несколько преувеличить свои прошлые разногласия со свергнутой властью, чтобы предстать в глазах общественности если уж не мучеником, то хотя бы либералом-прогрессистом. В России была и цензура, и пресса нередко прибегала к эзопову языку, но общественные представления о цензурном самовластии были существенно, очень существенно преувеличены. В этом была скорее какая-то, ставшая традиционной, культурная норма, своего рода социальная игра с неписаными, но, как ни странно, соблюдаемыми всеми участниками "правилами игры" — когда власть что-то запрещала, и это охотно раздувалось либеральной прессой, стремящейся продемонстрировать широкой публике свое гражданское свободомыслие. В действительности же, все сколько-нибудь достойное в художественном отношении рано или поздно в России публиковалось. Поэтому более проницательным оказался журналист, резонно вопрошавший: "В цензуре шкафы ломятся под тяжестью загубленных трагедий, драм, комедий, но какой процент из них представляет хоть какую-нибудь художественную ценность?"[28]

Последующие события, как будет показано ниже, подтвердили его скептицизм.

Программа театральной реформы А.Р.Кугеля

Между тем сладкое вино наступившей свободы пьянило театральную общественность. Все бросились рьяно защищать свои корпоративные интересы. Правда, готовых программ переустройства театрального дела не было, были, скорее, неопределенные прожекты и мечтания, за одним-единственным исключением. Этим исключением явилась программная статья, опубликованная А.Р. Кугелем в первом же послереволюционном номере редактируемого им журнала "Театр и искусство".

В начале статьи он предлагал разрушить "понаставленные рогатки", ущемляющие свободу театра. Революция, по мнению А.Р. Кугеля, должна принести театру:

"1. Освобождение от всяких цензурных стеснений, заставляющих либо трусливо прятать мысль, либо отказываться от изображения многих сторон жизни.(...) Театр должен получить свободу выражения мысли и чувств.

2. Театр должен быть освобожден от клерикальных и церковных ограничений в отношении поста и канунов двунадесятых праздников...

3. Театр должен получить определенные законом право и дееспособность и освободиться от системы разрешения полицейской власти, решительно ни на чем не основанной и совершенно произвольной. Необходима выработка особого театрально-административного кодекса и защита интересов театра, нарушенных действиями администрации, путем судебного иска"[29].

Под этими словами могли подписаться многие деятели российского театрального искусства. Желание освободиться от вицмундирных административных указаний объединяло их всех. Хотя некоторых могла насторожить не совсем понятная кугелевская новация в виде "театрально-административного кодекса". Истины ради следует также отметить некоторую передержку в первом пункте: изображение многих сторон русской жизни цензурой никак не воспрещалось. Поэтому, несмотря на широкий замах, перечисление запрещенных к показу на сценических подмостках тем вышло жидковатым: "Для театра были закрыты не только сатирические обличения несовершенств, например, духовенства или офицерской и судейской среды, но подчас и самый быт их представлял запретную область. (...) Не только евангельские сюжеты, но и малейшее касательство к библейским сказаниям являлись уже святотатственным покушением"[30].

Вроде бы все верно, хотя, с другой стороны, это еще как считать – была ли, например, сентябрьская премьера в 1911 г. "Живого трупа" в МХТ "обличением судейской среды", или ни автором, ни режиссерами такое обличение и не предполагалось? Если судить по воспоминаниям современников, то А.Р. Кугель в своей оценке существенно разошелся с остальными зрителями.

Обратимся теперь к рассмотрению той позитивной программы, которую предлагал Александр Рафаилович. Учитывая значение предлагаемых им реформ, мы вынуждены привести его программу без существенных купюр:

"С падением царской власти (и даже при возрождении ее в ограничен-

ной форме конституционной монархии) упраздняются императорские театры. Их место должны занять национальные театры, которых строй должен коренным образом отличаться не только по форме управления, но и по содержанию художественных задач от императорских.(...) Каждый театр должен иметь своего директора или управляющего, действующего совершенно самостоятельно и подчиненного министру изящных искусств.(...) Кроме театров государственных в тесном значении слова, следовало бы также установить смешанный тип театра, содержимого и руководимого известными театральными деятелями, по определенной и одобренной министром программе, но с субсидией от казны.

Артистам национальных театров придется забыть свое прежнее положение изнеженных баловников и прихлебателей старого режима.

Народ потребует – и будет прав – чтобы труппы национальных театров полными ансамблями гастролировали в народных театрах провинции и столичных предместий, показывая небогатой народной публике по дешевым ценам свое искусство и основной репертуар.

Из национального театра должна быть изгнана нынешняя бессмысленная роскошь постановок, и ценою этой экономии улучшено довольствие младших тружеников театра. В национальном театре совершенно недопустимы развратные гонорары, платимые разным знаменитостям, и развратные цены на места с участием этих знаменитостей. (...)

Состав трупп национального театра должен быть подвергнут радикальному пересмотру и обновлен не менее, чем на половину. Найдутся (...) и такие частные театры или, по крайней мере, зародыши таких частных театров, которые было бы справедливо и полезно превратить в национальные. Вместе с тем правительство новой свободной России не может оставаться безучастным к вопросу об устройстве народных домов и театров, которым должна принадлежать роль культурного центра в жизни русской деревни"[31].

При всей лаконичности, выдвинутая программа в достаточной мере системна: в ней предусмотрены государственные театры, лучшие из которых получают статус национальных. Они финансируются государством, управляются по принципу единоначалия в театре, осуществляемого директором (управляющим). Предусмотрены смешанные театры, получающие субсидии из казны, частные и сельские театры, народные дома.

Стоит, однако, отметить, что системность театрального процесса у А.Р. Кугеля базируется на социалистических идеалах.

Это выразилось в фантастическом предложении проведения гастролей "национальных театров полными ансамблями" в провинции. Вообще, соблазн этой наивно-уравнительной социалистической идеи столь велик, что в 1920 г. ее попытается реанимировать П.М. Керженцев, правда, безуспешно, зато в 1930 г. она станет составным элементом Постановления СНК РСФСР "Об улучшении театрального дела", в котором предусматривалась "переброска центральных и областных театров на продолжительные сроки в промышленные районы и районы сплошной коллективизации", что и было сделано.

Это нашло отражение и в его рассуждениях о "бессмысленной роскоши постановок" и "недопустимости развратных гонораров" – только при социализме принято считать деньги в чужом кармане: не случайно Н.Бердяев называл социализм идеологией зависти.

Это в идее, которая дважды проходит в тексте, как нечто само собой разумеющееся – мы имеем в виду министерство изящных искусств. Тогда становится понятным, что выражение "театрально-административный кодекс" у А.Р. Кугеля – не случайное словосочетание. Необходимость административного регулирования условий деятельности художественных организаций требует органа власти, осуществляющего эти функции, – министерства.

Но если это так, тогда вполне логично, что "смешанные театры", содержимые и руководимые известными театральными деятелями, работают по программе, "определенной и одобренной" самим министром.

Конечно, все это – нонсенс, и А.Р. Кугель очень быстро освободится от социалистических иллюзий. Но как пьянит голову даже трезвомыслящим людям "прыжок из царства необходимости в царство свободы"! (К.Маркс).

Опыт самоуправления в императорских театрах

Напомним, что у артистов государственных театров была принципиально иная позиция – они требовали автономии (самоуправления). Именно этот вопрос стал своего рода водоразделом, разъединившим всю театральную общественность России на несколько непримиримо противостоящих друг другу лагерей. Был и второй водораздел – союзы, однако обсудим все по порядку.

Как мы отмечали выше, идея самоуправления – в виде актерских товариществ – возникла в России во второй половине XIX века. Ее практическое воплощение проходило трудно. И хотя сами актеры зачастую предпочитали товариществу на паях антрепризу, однако мощный привлекательный заряд идеи актерского самоуправления все еще сохранялся.

После I Всероссийского съезда сценических деятелей (1897 г.), В.А. Теляковский, назначенный директором московских императорских театров, решил обсудить с премьерами Малого театра возможность работы на автономных началах. На состоявшемся 6 февраля 1899 г. совещании он объяснял им, что "предполагаемый опыт автономии лучше и надежнее всяких разговоров и убеждений докажет (...) что кругом появились новые запросы и требования, и старые, хотя и испытанные рецепты делу не помогут"[32]. В свою очередь и сами артисты были недовольны "ведением дела в Малом театре (...) и сознавали, что необходимо принять какие-то меры, дабы восстановить былой интерес публики... Обвиняли главным образом контору, театральное начальство и считали, что единственным выходом из создавшегося положения было бы непосредственное привлечение их самих, премьеров труппы, к составлению репертуара и к распределению ролей"[33]. Премьеры решили, что на первых порах они сами будут режиссерами, естественно, в домхатовском смысле. Был даже избран репертуарный совет, но очень скоро на-

чались "недоразумения".

Они имели объективные причины. Формирование нового и прокат текущего репертуара – есть всегда компромисс между множеством факторов: художественной программой театра, возможностями труппы, занятостью артистов, амбициями премьер и премьерш, интересами остальных артистов и даже протекцией дирекции и т.д. Опытный, волевой профессионал способен своим авторитетом сохранять равнодействующую линию в этой сложной, чреватой конфликтами ситуации. Таким управляющим был Вл.И. Немирович-Данченко, таким же был А.И. Южин-Сумбатов, который в течение десяти лет (1908 - 1917) разрабатывал для труппы Малого театра годовые репертуарные планы и добивался их неукоснительного выполнения. Но таких авторитетных профессионалов было мало.

Коллегиальное актерское управление репертуаром в императорских театрах было изначально обречено на неудачу, и вот почему.

Волшебное чувство искусства театра создает у нас, зрителей, иллюзию гармонии отношений в творческом коллективе; на самом же деле, труппа, по справедливому замечанию А.П. Чехова, напоминает "лазарет болезненных самолюбий". Известность и общественное признание таланта приходят к артисту с сыгранными ролями. В современном театре распределение ролей осуществляет режиссер. При коллегиальном управлении решают сами артисты, естественно, не во вред себе. И дело даже не в личных человеческих качествах: лицедейство – условие их профессии, актер не может не играть. Очевидно, что при автономии формирование нового и прокат текущего репертуара зависит, преимущественно, от личных или групповых интересов членов репертуарного совета. Поэтому "сами же артисты, – пишет В.А. Теляковский, – пришли к заключению, что управлять самостоятельно театром не могут"[34].

Аналогично сложилась судьба самоуправления и в Александринском театре в 1901 г. По инициативе все того же Теляковского был учрежден репертуарный совет, который получил право выбирать пьесы и распределять роли. Против этого выступила М.Г. Савина, которая на первом же заседании совета "торжественно заявила: "Я ухожу из состава совета, ибо не считаю возможным лишать дирекцию власти распоряжаться по-своему репертуаром, который отныне как бы во власти артистов. Я привыкла слушать приказания начальства, этим только приказаниям и повинуюсь и на ограничение власти дирекции и ее неограниченной монархии не пойду".

После чего встала и ушла"[35].

Однако ни для кого из присутствующих не было секретом лукавство М.Г. Савиной – будучи неофициальным директором Александринки, она диктовала конторе свою волю в выборе репертуара; в случае же самоуправления ей пришлось бы конфликтовать со своими коллегами-артистами или, как минимум, считаться с их желаниями. А посему она сочла за благо отказаться.

Репертуарный совет в Александринке, по свидетельству Теляковского, так же скоро пропал, как и возник.

Однако уже в годы первой русской революции 1905 г. идея самоуправления вновь становится знаменем актерского сплочения. Общество живет ожиданием перемен: "пролетарии

всех театров, соединяйтесь!" – в полном соответствии с духом времени призывал А.Р. Кугель. Даже очень далекий от всякой политики С.В. Рахманинов подпишет обращение об автономии императорских театров.

На волне этих общественных ожиданий артист Александринского театра Н.Ф. Арбенин публикует развернутый проект автономии казенных театров. Необходимость изменения системы управления он обосновывал следующими аргументами: "...в театральном деле нет жизни, нет общих интересов (...) царит рутина, огромную роль играют протекция и знакомства, расположение или нерасположение начальства, что отражается как на художественном (распределение ролей и участие в репертуаре), так и на материальном (размер оклада и увеличение его) положении артиста"[36].

Н.Арбенин предлагал учредить выборный "Совет артистов" с правом решения следующих вопросов: формирования и проката репертуара; посезонной разработки "художественного плана" с распределением ролей; приглашения и увольнения артистов; "обоснования сметы труппы", установления окладов артистам; избрание – на 4 года – управляющего труппой.

А.Р. Кугель отнесся к проекту Н.Арбенина скептически: "Возможно ли, впрочем, вообще автономное устройство в императорских театрах – по крайней мере в настоящее время?" – задавал он риторический вопрос и отвечал: "Нам представляется это сомнительным. (...) Мы не верим в желание большей части артистов принять такую форму правления. Следует помнить, в какой атмосфере выросли артисты императорских театров, какая атмосфера их окружала, в каких нравах, свычаях и обычаях они выросли"[37].

Критик как в воду глядел – труппа императорских театров отторгла автономию.

Об этот же барьер споткнулся опытный А.И. Южин-Сумбатов, подготовивший в 1907 г. с участием К.Н. Рыбакова проект автономии Малого театра. Он считал, что "театр может исполнить свое назначение только тогда, **когда он будет в руках самих артистов**"[38]. Будущее Малого театра ему виделось в форме "**субсидируемого театра, переданного в полное ведение самим артистам**"[39].

Он предлагал организовать товарищество с **общниками** театра. Выбранное ими правление решает все художественные и административные вопросы. Далее в четырнадцати (!) пунктах он подробно описывает условия договора, сумму субсидий, принципы распределения прибыли, отношения с дирекцией и особо акцентирует внимание на финансовой выгоде своего проекта – "на вечные времена казна избавляется от расходов по пенсиям Малого театра, что представляет миллионные сбережения в будущем"[40].

Казалось бы, ничего не забыл дальновидный А.И. Южин, но главное из виду все-таки упустил – своих же братьев-артистов. Когда подготовленный им проект стал известен труппе, она выступила против, "особенно горячо и устно и письменно высказывался М.П. Садовский"[41].

Может создаться впечатление – уж коли артисты так дружно похерили проект автономии, то, как дважды два, они должны были бы выдвинуть или поддержать какую-нибудь альтернативную ей идею в Феврале. Ан

нет, мышление артиста – "тайна великая есть", и подчиняется она не арифметической логике таблицы умножения, а, скорее, неэвклидовой математике. Главный, постоянный и осязаемый враг артиста – власть, начальство. Пришла свобода – долой власть, долой начальство, мы сами без них все сладим и сделаем ...

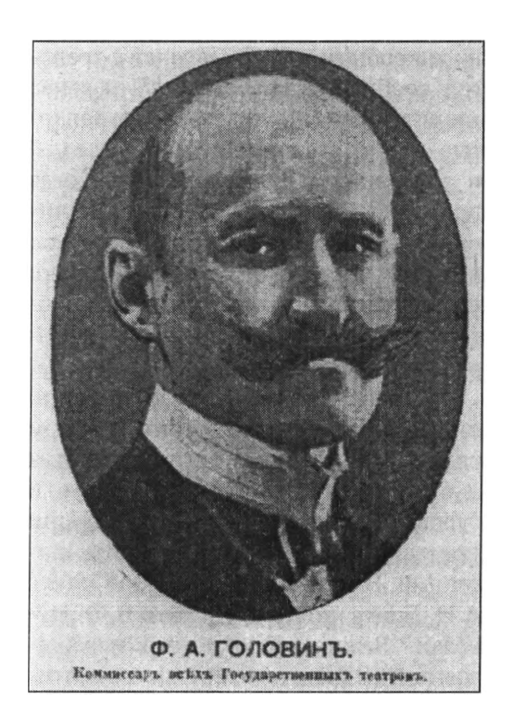
И в Москве, и в Петрограде артисты государственных театров бурно митинговали, требуя автономии. Общественное мнение склонялось в их пользу. Чувствуя это, А.Р. Кугель разразился большой статьей, в которой писал: "...автономно или не автономно будут играть те самые актеры, в которых давно угас "святой огонь безумия" и которые обжились на казенных местах, как на теплой перине, – от этого мало что изменится.

Дело может кое-как идти при "автономии" при двух условиях: либо на основании денежного и материального расчета, который есть, как известно, не только двигатель, но и регулятор жизни. Автономия же государственных театров мыслится так: государство дает средства и платит, а актеры ставят и играют что хотят и посвоему устроят "жизнь искусства", движимые лишь идеальными целями. Увы, от такой автономии никакого толку не будет. (...) Во всяком случае (...) автономии должна была бы предшествовать коренная реорганизация театров, омоложение персонала, уход на покой заслуженной инвалидной команды и приглашение в состав управления (...) других руководителей и работников.

Почему лица, заинтересованные лично в распределении ролей, могут об этом вопросе судить более беспристрастно и объективно, чем лично незаинтересованные?"[42].

В заключительном пассаже статьи он обобщил свои размышления постановкой вопроса о необходимости целостной, системной политики государства в театральном искусстве, вырабатывать и проводить которую должны компетентные, знающие профессионалы: "При том огромном размахе, какой приобрела русская революция, театральная работа гг. комиссаров – кажется, так они называются – в высшей степени робка, рутинна и непродуманна. Случайные "совещания" со случайными лицами, и главное – основная ошибка г. комиссаров заключается в том, что под государственно-театральным вопросом почему-то разумеется единственно судьба бывших императорских театров. (...) Нужен план, нужна идея реформы (...) и нужны – тут я должен отказать временному правительству в поддержке – совсем другие комиссары, чем весьма почтенные гг. Головины, которые ведь никакого, абсолютно никакого, отношения к театру не имели, не имеют и иметь не могут..."[43].

Он абсолютно прав – власть должна была предложить обществу четкую, артикулированную программу или, по крайней мере, основные принципы государственной культурной политики, в которой были бы сформулированы ее главные приоритеты, отношение к организациям культуры всех форм собственности – государственной, муниципальной и частной. Останутся ли последние бедными пасынками или могут рассчитывать на помощь и поддержку со стороны государства? Какие меры предполагается принять, чтобы обеспечить социальную защиту работников искусства? Эти и множество дру-



Ф. А. ГОЛОВИНЪ.
Коммисаръ всѣхъ Государственныхъ театровъ.

гих, аналогичных вопросов не могли не волновать творческую интеллигенцию России.

Однако ни сколько-нибудь подробного плана, ни готовой разработанной программы у Временного правительства и ее театральных комиссаров – Н.Н. Львова и сменившего его 12 марта потомка византийской императорской династии Комнинов, Председателя II Государственной Думы Ф.А. Головина – не было. Было понимание, что искусство развивается в условиях свободы, но была и сформированная многовековым историческим опытом ментальность государственности. Но как концептуально и практически примирить творческую свободу с государством, его державным произволом к художнику (что было хорошо известно из истории) – эти вопросы стали яблоком раздора для художественной интеллигенции России на все последующие восемь месяцев.

Идея министерства изящных искусств

Уже после своего назначения на государственный пост Ф.А. Головин предложил: "Необходимо, чтобы уже сейчас художники на своих съездах и в литературе выяснили вопрос о том, кто и каким образом должен оберегать в государстве интересы искусства. Лично я, – признавался он, – лелею мечту – на развалинах гнилого Министерства двора создать особое министерство или ведомство искусств"[44].

Мечта комиссара запоздала, если быть точным, на месяц. Уже 4 марта в Петрограде по инициативе М.Горького и на его квартире собралась представительная – около 50 человек – группа деятелей русского искусства: В.Н. Аргутинский-Долгоруков, А.Н. Бенуа, И.Я. Билибин, М.В. Добужинский, Н.Е. Лансере, К.С. Петров-Водкин, Н.К. Рерих, И.А. Фомин, Ф.И. Шаляпин и другие. На этом совещании было выдвинуто предложение об организации министерства изящных искусств. Совещание идею одобрило и для дальнейших действий сформировало группу, получившую название "комиссия Горького". Скоро, очень скоро в бурной и зачастую неразборчивой в средствах полемике тех дней "комиссию" обвинят и в поползновении узурпировать художественную власть, и в других смертных грехах.

Нам необходимо поэтому разобраться и хотя бы в первом приближении попытаться понять мотивы, которыми руководствовались художники,

защищая идею министерства искусств.

Однако здесь необходима оговорка. Вступая на путь предположений, мы должны отдавать себе ясный отчет в том, что нас подстерегает соблазн простых объяснений. В этом случае действия художников, составивших "комиссию Горького", могут интерпретироваться как отражение групповой борьбы, неудовлетворенных личных амбиций или властолюбия. Можно допустить, что все эти моменты – осознанно или неосознанно – присутствовали в их решении. Но они ли главные?

Еще Плутарх, обсуждая мотивы гражданского поступка консула Попликолы, приговорившего своих сыновей к смертной казни за заговор против Рима, писал: "Справедливее, однако, чтобы суждение об этом муже шло по стопам его славы, и наше собственное слабоволие не должно быть причиною недоверия к его доблести"[45].

Не будем поэтому унижать художников своим "недоверием" к побудительным мотивам их действий. Главной движущей причиной их поведения нам представляется глубокая озабоченность судьбой российской культуры, ее возможным распадом в это смутное время. "Революция и культура" – суровая реальность этой проблемы властно требовала срочных, незамедлительных действий.

Художественная интеллигенция России не имела опыта ее решения. Однако многие, если не все из них, помнили грозную стихию народного гнева в первую революцию 1905-1907 гг. В мае 1905 г. В.Э. Мейерхольд писал из Николаева К.С. Станиславскому: "Все ждут беспорядков. Боятся избиения интеллигенции"[46]. А в октябре 1905 г. другой, уже петербургский очевидец событий, С.П. Дягилев с тревогой сообщал А.Н. Бенуа: "Что у нас творится описать невозможно: запертые со всех сторон, в полной мгле (...) и в ожидании пулеметов. (...) Когда пройдет эта дикая вакханалия, не лишенная стихийной красоты, но как всякий ураган, чинящая столько уродливых бедствий? Вот вопрос, который все теперь себе задают и с которым все время живешь"[47].

"Дикая вакханалия", о которой пишет С.П. Дягилев, стоит в одном ряду с пушкинским "бессмысленным и беспощадным" русским бунтом, и суровая реальность первой революции подтверждала эти опасения интеллигенции. Не случайно, в октябре 1905 г. А.Н. Бенуа писал из Парижа В.Ф. Нувелю: "Важно напоминать в переживаемый момент переполоха и сумятицы, чтоб, спасаясь из разваливающегося дома, не забыли унести из него наиболее драгоценные сокровища, которые станут украшением нового дома и приятным воспоминанием о старом. Если хочешь, это буржуазная мысль, но я сознаю и это в себе, что я должен стоять и за буржуазные заветы, ибо в них большая сила и благо"[48].

(Отметим в скобках, что интеллигентнейший А.Н. Бенуа стесняется и чуть ли не извиняется за "буржуазные" мысли. Как же поработали в России ее духовные "пахари" – публицисты, философы, революционеры, – что это слово стало для интеллигенции ругательно-презрительным, а антибуржуазность воспринималась чуть ли не как гражданская добродетель! В Октябре 1917-го это аукнется и станет причиной перехода части интеллигенции на сторону Советской власти – наивные, они увидели в ней родственную антибуржуазную душу).

Вот этой "буржуазной" заботой о спасении "драгоценных сокровищ" культуры и, прежде всего, охране памятников искусства и старины была проникнута деятельность "комиссии Горького". Работники искусства, входящие в нее, понимали опасность разгула уже никем и ничем неконтролируемой российской вольницы, разграбления или уничтожения имущества ненавистных бар и помещиков, ставших символом многовекового угнетения. Стихии можно было противопоставить только организацию, и она виделась им как слаженное министерство изящных искусств, в котором тон задают сами художники. Неизбежное при этом обюрокрачивание художников признавалось не злом, но благом.

Есть веские основания полагать, что идея была предложена А.Н. Бенуа. Уже в годы первой революции он выступил с развернутой программой художественных реформ в стране. Его исходная посылка – "в истинно культурном государстве искусство не может быть частным делом. Оно должно прочитывать, иллюстрировать жизнь самого государства, сообщать ему красоту и размах"[49]. В силу этого он приходил к естественному выводу "создания целого министерства искусства", не останавливаясь даже перед "принудительной экспроприацией предметов" искусства[50].

А через пять лет в докладе на Всероссийском съезде художников (декабрь 1911 г.) он утверждал: "Есть в бюрократии и колоссальная сила, такая сила, с которой не может сравниться ни одна другая общественная сила. Не только на великие, но и на красивые дела способна (и я бы сказал даже призвана) эта мощная бюрократия: стоило бы только ей (...) найти настоящих двигателей, которые сумели бы из этого громадного инструмента извлекать все заложенные в существе его, но до сих пор латентно в нем пребывающие симфонии"[51]. В полном соответствии с платоновским идеалом А.Н. Бенуа полагает, что художественная бюрократия должна "блюсти во всей чистоте так называемый хороший вкус в государстве, воспитывать хороший вкус в юношах". По его мнению, задача такого огромного масштаба "не может быть делом дробной, частичной инициативы. Только мощному государственному учреждению, располагающему полнотой власти и соответствующими материальными возможностями, под силу ее решение, естественно, при одном главном условии – в нем будут трудиться сами художники... Я вижу перед собой великолепную машину, которая остановилась и ничему не служит, с другой стороны, я вижу людей, которые, я в этом убежден, могли бы привести эту машину в движение на общее благо. Для меня совершенно ясный отсюда вывод: нужно этим людям поручить эту машину. Они-то уж сумеют с ней справиться, они-то знают, как ею воспользоваться. Дайте только протянуть проводы от нее к другим колесам государственного механизма... И тогда наступит эра, в которой снова создадутся великолепия, достойные самых славных страниц прошлого"[52].

Из напора и патетики этого текста, абсолютной убежденности докладчика в своей правоте невооруженным взглядом видна выношенная им идея "огосударствления" искусства. Конечно, проводить исторические параллели рисковано, но есть какая-

то фатальная повторяемость идей в российской истории. Поэтому позволительно сравнить размышления А.Н. Бенуа с логикой коммунистических правителей России. По самой своей сути они или совпадают, или очень близки друг к другу. Действительно, если огосударствление искусства признается панацеей от всевозможных бед, если механизм административного управления "великолепно" отлажен и готов выполнять "заложенные в нем симфонии", но пока еще буксует, выход один – нужны новые исполнители, а как их назвать – люди ли, кадры ли – неважно. Логика огосударствленного мышления, с искренней верой в чиновный аппарат, эффективность казенных шестерен и приводных ремней, управляемых государственными "юношами с хорошим вкусом", одинакова как в Древнем Египте, так и в сталинской империи. В этом – и только в этом плане – идиллические мечтания А.Н. Бенуа перекликаются с железно-державной логикой И.Сталина, любые дальнейшие исторические параллели неуместны: лично А.Н. Бенуа, как, впрочем, и вся русская художественная интеллигенция до революции, не обладал сколько-нибудь представительным опытом совместной государственной работы в культурном строительстве. "Наше Петром Великим отученное от всякого дела общество"[53], – печалился Ф.М. Достоевский, и хотя вступление России на путь капиталистических отношений дало мощный импульс общественной инициативе и частному почину, факт, однако, остается фактом: к началу революционных событий в стране сохранялась как данность трагическая неготовность русской интеллигенции к практической государственной деятельности.

Социалистическая утопия А.Н. Бенуа понятна и простительна, как и выраженная ему некоторыми делегатами съезда благодарность за доклад – "плод долгой работы на благо родного искусства". И все же, видимо, совсем не случайно, что этими делегатами были художники, составившие через шесть лет ядро "комиссии Горького".

Что же касается личных амбиций, то они были не столь и завышены – в уже цитированном письме А.Н. Бенуа рассуждал: "...мне следовало быть чем-то вроде товарища (заместителя. – Г.Д.) министра изящных искусств, ибо для самого министра у меня не хватит ни практического ума, ни административных способностей"[54]. Как видно, притязания А.Н. Бенуа ограничивались всего лишь вторыми, служебными ролями, но... Но при более внимательном анализе этого текста в нем вычитывается один, на первый взгляд, не очень существенный нюанс, чреватый, однако, очень важными последствиями. Мы имеем в виду мысль об отчуждении власти от ответственности – это дезавуирует идею демократии. Трудно с уверенностью судить, какой частью художественной интеллегенции разделялась эта идея, однако можно предположить, что в этом вопросе у А.Н. Бенуа были единомышленники.

"Комиссия Горького" развернула энергичную деятельность по своему статуированию. Уже на следующий день ее представители предложили свои услуги Временному правительству, "где встретили сочувствие". Правительственный комиссар Н.Н. Львов не только одобрил инициативу, но и

включил в ее состав члена Госдумы П.А. Неклюдова. Казалось бы, идея,получила государственное одобрение и официальное оформление, можно приступать к практическим действиям. Но М.Горький хорошо понимал своеобразие российской политической ситуации – в стране фактически утвердилось двоевластие. Временное правительство и либеральные политические партии – не без поддержки западных союзников – пытались интегрировать Советы в структуру новой государственной власти. Поэтому уже 7 марта он выступил в Петроградском Совете рабочих и солдатских депутатов. Исполком Совета узаконил его инициативу как "Комиссию по вопросам искусства", а 8 марта обратился к населению с воззванием – "Берегите памятники истории и культуры!".

Для части художественной интеллигенции идея министерства была самоочевидной: "Устроение особого (не бюрократического, не архаического) ведомства изящных искусств необходимо. Довольно им приткаться во всех ведомствах: пора иметь если не своего министра, то хотя бы получить оседлое пребывание девяти свободным музам. Пока они разбросаны повсюду, не имея никакого общего руководительства и кредитов"[55]. Конечно, "устроение не бюрократического ведомства" – чистой воды идеалистические мечтания, свидетельствующие о полном непонимании интеллигенцией законов функционирования такого рода чиновных организаций. Однако такие "мелочи" в первые дни нежданной, оглушительной свободы ее не беспокоили, раздавались даже призывы "не медлить" с созданием министерства. Свой голос подали и москвичи, потянув одеяло на себя: "Кому, как не РТО, быть даже и министерством изящных искусств? Ведь за ним почтенное прошлое, а Москва – колыбель русского искусства !"[56] (В скобках отметим, что через два года эта идея аукнется решением Советской власти перевести РТО в ведение Наркомпроса – "ввиду того, что задачи и цели РТО совпадают с задачами театрального отдела ...").

Тем временем, после первых дней радостного ошеломления, интеллигенция стала громко заявлять о своих правах и требованиях.

7 марта в Институте истории искусств графа В.П. Зубова "состоялось весьма многолюдное собрание деятелей искусства для обсуждения вопроса о необходимости учреждения нового министерства изящных искусств"[57]. Как полагалось, круг вопросов был очень широким – охрана памятников искусства, создание постоянных и передвижных музеев, образцовых театров, симфонических оркестров, художественное воспитание народа. После прений приняли резолюцию: "В видах создания, поддержания и развития художественной культуры страны и художественного просвещения народа настоятельно необходимым является учреждение самостоятельного ведомства искусства"[58].

Компромиссное предложение Ф.Ф. Зелинского учредить специальный департамент искусств при Министерстве народного просвещения было отклонено.

Аргументы за министерство

Петроградцы не только устраивали собрания и принимали резолюции, они активно внедряли в общественное сознание идеи в пользу министерства. Рассмотрим их аргументы подробнее.

Н.Боголюбов опубликовал большую статью, в которой, охарактеризовав себя "противником бюрократии", выступил, однако, сторонником министерства и так обосновывал его необходимость: "...координирование и правильное распределение способов художественно-музыкального образования, постановка занятий живописью, архитектурой, скульптурой (...) область драматических, оперных театров, народных театров и театров кинематографических, – вот та огромная область национальной жизни, где, при массе подразделений, все властно требует, в сущности, одного государственного плана, единой регистрирующей власти".

Прервем цитирование и зададимся вопросом – а почему, собственно, все перечисленные области художественной жизни даже "при массе подразделений" требуют единого государственного плана? Разве названное им "чудесным цветком" русское искусство выросло на почве "единой регистрирующей власти"? Это – передержка, причем существенная. Однако послушаем его дальнейшие рассуждения: "Во всем этом насущно необходим общий центральный государственный план, обоснованный на правильном распределении национальных богатств в смысле финансовых средств, в смысле средств исполнительных и сил организаторских. Состав работников министерства сразу может быть наполнен тем подбором деятелей (о которых можно сказать) "настоящие люди на настоящих местах". Необходима в составе будущего демократического правительства такая компетенция, такой орган, который не только охранял то, что до сих пор счастливо завоевано русским искусством, – этого мало! – надо, чтобы организация министерства изящных искусств облегчила (...) всему мощному и урожайному русскому искусству право работать и цвести и развиваться в нормальных экономических и общественных условиях"[59].

Рассуждения автора о "наполнении" министерства "настоящими людьми на настоящих местах" настолько наивны, что мы опустим их обсуждение. Тезис, что "общий центральный государственный план" способен "правильно" распределять "финансовые и исполнительные средства и организаторские силы", представляется абсолютно справедливым, но... лишь в условиях казарменно-тоталитарного государства. Мировой опыт показывает, что местное самоуправление справляется с этими проблемами гораздо эффективнее. И, наконец, нигде и никогда министерство не обеспечивало – и не способно обеспечить! – "расцвет и развитие" искусства, сие, как говорится, от него не зависит.

На следующий день после собрания в институте графа В.Зубова Л.Гуревич энергично и наступательно защищала эту же позицию, но уже по другим основаниям: "Разве идея министерства или какого-либо иного государственного органа в новом, свободном истинно демократиче-

ском строе сама по себе подразумевает какое-либо стеснение художественному творчеству?

Каким счастьем, каким нравственным освобождением было бы для искусства, если бы художники могли бы не искать себе случайных меценатов, а обращаться за необходимою поддержкою – в тех своих начинаниях, которые должны дать нечто ценное народу, – к народной же казне"[60].

Скажем прямо, ее аргументы не выдерживают критики. Кто и на основании каких критериев будет решать, что именно эти, а не другие художественные "начинания" способны "дать нечто ценное народу"? А если такие "начинания" будут конкурировать друг с другом – как в этом случае, распределять казенные средства? Разве художественная истина зависит от большинства голосов? Или мнения признанного мэтра? Но ведь и сам Н.А. Римский-Корсаков писал о партитуре фортепианного концерта молодого А.Скрябина как "пачкотне новоявленного "гения"...

В общем виде неверно и ее утверждение о поддержке начинаний художников , причем, как следует из текста, постоянной, а не "случайной", из "народной казны". Дело даже не в том, что автор в полемическом азарте незаслуженно обидела меценатов, бескорыстные усилия которых способствовали расцвету российского искусства на рубеже веков. Ее предложения, по сути, отменяют художественный рынок, на котором без всякого вмешательства государства устанавливается и иерархия талантов, и рыночная ценность их искусства. Конечно, рынок – жесток, но он во сто крат гуманнее государственной "заботы" об искусстве. Если в стране не сформировалось открытое гражданское общество, способное укротить экспансию государства, то власть, финансируя искусство, устанавливает свои "правила игры". При этом иерархия талантов в "табели о рангах" в искусстве выстраивается по критериям целесообразности административной системы: в лидеры, как правило, выходит энергичная посредственность со своим специфическим талантом – быть послушным художественным функционером. Эволюционируя, система со временем узурпирует право устанавливать рамки творческой свободы и контроля художественной жизни в стране.

Петроградцы не случайно шли в авангарде сторонников министерства. Целых два века город был центром чиновно-бюрократической России. Конечно, его интеллигенция, включая творческую, понимала опасность и бюрократизации, и ведомственного произвола – так, как было при царской власти. Однако опыт их жизни показал, что если быть настойчивым, то при такой системе, благодаря знакомствам и личным связям, всегда можно было добиться своего. Поэтому они, сознательно или бессознательно, надеялись – если в министерстве будут "свои люди", то с ними всегда можно будет договориться, получить поддержку своим "начинаниям".

Идею огосударствления искусства в северной столице разделяли не все, были и умудренные скептики. Так, С.Маковский, обсуждая идею министерства, писал: "Слишком больно кольнула наш художественно-артистический "пролетариат" мысль (...) о казенном мундире на искусство, да еще в дни всеобщей тяги к вольности"[61].

Тем не менее инициатива министерства получала все большую поддержку: в ее защиту выступило собрание Академии художеств; президиум Вокального общества послал телеграмму М.В. Родзянко, в которой просил "способствовать образованию Министерства изящных искусств"[62]. Пресса сообщала: "В художественных и артистических кругах передают о том, что за последние дни подадут об организации Министерства искусства. Кандидатами на должность управляющих новым министерством называют С.П. Дягилева ... и А.Н. Бенуа"[63]. Идея Министерства искусств была не вчуже таким ответственным деятелям Временного правительства, как Ф.А. Головин и В. Д. Набоков и, при определенных условиях, могла быть воплощена в жизнь.

Борьба против министерства

Поэтому большая группа деятелей искусства по инициативе общества архитекторов-художников организовала 10 марта свой Союз "Свобода искусству" и решила дать бой сторонникам министерства. С этой целью она призвала художественную интеллигенцию Петрограда "соборно" избрать общественный комитет. Их кредо заключалось в том, что "вопрос о нормальных общеправовых условиях художественной жизни России может быть решен лишь Учредительным собранием всех деятелей искусств, и что созыв такого собрания возможен лишь после войны. Союз "Свобода искусству" решительно протестует против всяких недемократических попыток некоторых групп захватить заведование искусством в свои руки путем учреждения Министерства искусств и призывает всех сочувствующих деятелей искусств идти сегодня к двум часам на художественный митинг в Михайловский театр и голосовать за следующих лиц, отстаивающих принципы свободы художественной жизни: Н.И. Альтмана, К.И. Арабажина, В.А. Денисова, И.М. Зданевича, С.К. Исакова, Мих.Кузмина, В.Н. Кулябко-Корецкую, Вл.Маяковского, Вс.Э. Мейерхольда, Н.Н. Пунина, С.С. Прокофьева, В.И. Соловьева"[64].

Призыв возымел действие, входившие во вкус свободного говорения деятели искусства собрались 12 марта на митинг для "решения художественной жизни на началах широкой общественности": пришли представители свыше полутораста обществ, участники художественных, театральных, музыкальных и поэтических групп и союзов. Председательствовал Вл. Набоков, выступило более 40 ораторов. Четырехчасовой разговор получился крутой и резкий, часто переходящий на личности.

Журнал "Рампа и жизнь", агитирующий за министерство, так описал митинг: "...говорят, говорят без конца. Обо всем, кроме самих изящных искусств. (...) Так и не договорились вполне: нужно ли самостоятельное ведомство изящных искусств, так как, по мнению некоторых ораторов, даже сами по себе изящные искусства оказались вовсе не нужными, а "печной горшок" их необходимее"[65]. С.Маковский выразился о митинге более определенно: "...возгорелся тот бесшабашный русский спор, который (...) не щадит ни чувства меры, ни личных самолюбий"[66]. Митинго-

вый характер этой встречи отражал общую радостно-возбужденную атмосферу первых дней революции. Как и полагается, большинство выступавших восторгались "чудом" революции и величием переживаемого момента. Попросившая слово М.И. Цветаева от волнения не смогла говорить. И.М. Зданевич выдвинул идею созыва Учредительного собрания всех художественных сил, которая вошла в резолюцию с поправкой В.Д. Набокова – не "собрания, а собора", чтобы не путать с уже известным политическим институтом.

Выступление В.Э. Мейерхольда было скандальным, с публичным сведением личных счетов; он говорил о стремлении к узурпации, что "иные хлопочут о том, чтобы немедленно поселиться в пустующих ныне казенных квартирах генерал-управителей искусства", суть же его предложений сводилась к тому, что нельзя признавать созданных за спиной общественности комиссий[67]. Ему аплодировали, в том числе А.Р. Кугель, который считал, что все эти собрания организуются потому лишь, что старая структура управления разрушена, новая – не создана, и кое у кого появляется "естественное желание взять в свои руки, так сказать, кормило".

Правда, слова В.Э. Мейерхольда бумерангом ударили по нему самому – когда оргкомитет предложил голосовать за все кандидатуры общим списком, А.Р. Кугель возмутился, обнаружив, что от театральных деятелей в нем представлены В.Э. Мейерхольд, С.П. Дягилев, М.М. Фокин и В.И. Соловьев. Он увидел в списке персоналий козни организаторов митинга: это были художники, имеющие опыт работы в театре с В.Э. Мейерхольдом, М.М. Фокиным и С.П. Дягилевым. В своем выступлении он потребовал не общего, а посекционного голосования, мотивируя это тем, что как он не может судить о кандидатах-архитекторах, так и "товарищи-архитекторы едва ли компетентны голосовать за тех сценических деятелей, коих сценический мир считал бы истинными выразителями художественных стремлений театра". В журнальной статье он так обосновал свою позицию: "Я убежден точно также, что если бы был произведен какой-нибудь "референдум" или хотя бы намек на референдум, то ни г. Маяковский от литературы, ни гг. Фокины, Дягилевы и Мейерхольды от театра не попали бы в комиссары "общественного спасения" русского театра. (...) Пусть сначала, хотя бы в виде опыта, проголосуют желательных кандидатов, ну хотя бы по труппам. Увидим, много ли соберут голосов гг. Мейерхольды, Соловьевы, Дягилевы и Фокины"[68].

Демократия, как известно, власть процедуры – разгорелся нешуточный спор и по процедуре, и по конкретным персоналиям, русский спор, переходящий на личности...

Надежда инициаторов собрания-митинга выбрать "Временный комитет" не сбылась – ни один список при голосовании не прошел. Уполномоченным остался комитет во главе с А.И. Тамановым, организовавший эту встречу.

Комментируя эти события, В.Д. Набоков писал, что они произвели на него "несколько кошмарное впечатление" и что эти четыре часа оказались для него "нравственной пыткой". "Как это ни невероятно, – возмущался он, – на Горького и сгруппировавшихся вокруг него

крупнейших русских художников посыпались обвинения: как смели они собраться, как смели поднимать вопрос о Министерстве изящных искусств! Не то, что они делали, а то, что они вообще делали нечто – вот почва для страстных обвинений, порою для прямых инсинуаций. А между тем, эти люди – цвет русского искусства, их имена известны всем, их деятельность протекает на виду у всех. Но как смеют слушать Горького, когда есть Зданевич или Пунин, – Шаляпина, когда есть Мейерхольд, – Бенуа или Рериха, когда есть Сидоров или Петров?"[69].

Обида В.Набокова, которому не удалось получить одобрения организации министерства, понятна. Можно простить его инвективы в адрес "петровых-сидоровых", можно посочувствовать его "нравственной пытке", хотя несколько странно – неужели он не понимал, что "исторический процесс по природе своей жесток, и судьбы человечества куются не в белых перчатках этической невинности"[70].

Было бы слишком большим упрощением свести обозначившееся на митинге противостояние к проблеме личностей. Суть, на наш взгляд, гораздо сложнее, и объясняется она национальными особенностями русской жизни, спецификой ее социального и духовного развития. Исторически здесь не сложилась традиция мирного политического диалога между "верхами" и "низами". Тем интенсивнее был диалог интеллигенции в своем или близком круге общения; слово с успехом выполняло функцию дела и, как замечал наблюдательный иноземец в 1915 г., "русские пьянеют от разговоров"[71].

Идейное противостояние в обществе

При всем том созидательного конструктивного единомыслия, конечно же, не было. Каждая из многочисленных групп интеллигенции объединялась на основе своей идеи путей развития России. Редкие публицисты, призывавшие к здравому смыслу, к терпимости, объявлялись правыми, консерваторами, ретроградами. Общественное мнение было не на их стороне. Идейные ориентации интеллигенции в массе можно охарактеризовать как левые, даже радикально-левые, и этому во многом способствовала неумная, репрессивная политика царского правительства к революционерам. Интеллигенция сострадала высылаемым в Сибирь и на каторгу "героям" и "еретикам", в разной форме выражая свое несогласие с политикой власти. Центристские позиции в стране были очень слабы, стрелка политического компаса занимала, как правило, крайние идейные позиции.

И великие реформы Александра II, и революция "снизу" (1905 г.), и "революция сверху" П.А. Столыпина дали мощный импульс экономическому развитию России. До войны ее экономическое состояние, как, впрочем, и ее валюта, котировалось в мире высоко. Западные страны охотно предоставляли ей займы – еще бы, ежегодные темпы роста национального дохода составляли в среднем 8%, или, другими словами, примерно каждое десятилетие страна удваивала национальное богатство. Правда, война привела к перенапряжению

экономики: промышленность работала на оборону, жизнь дорожала, рубль обесценивался. Крестьяне припрятывали продовольствие – продавать его на бумажные рубли стало невыгодно. Тогда государство перешло к административным методам воздействия на экономику: начало эксперименты с продразверсткой, ввело нормирование продуктов.

Уже опыт войны с Японией убедительно показал, что модернизация промышленности должна сопровождаться широкими реформами – в армии, в сельском хозяйстве, в идеологии, в социальных отношениях. Однако слабые попытки реформ наталкивались на сопротивление; противодействие шло и справа – от властно-бюрократических структур, и слева – от революционеров, страстно жаждущих понукания неторопливого исторического процесса.

Традиционная православная нравственность русского общества разрушалась атеистической интеллигенцией – церковь была слишком близка и зависима от "кесаря". Она оказалась неспособной поддержать своим авторитетом инициативу правящей власти в проведении реформ; неизбежные при этом социальные издержки приписывались злой воле "верхов", и широкая общественность, как правило, принимала сторону революционеров, клеймивших самодержавие. Трагический пример – судьба П.А. Столыпина, которому вставляли палки в колеса носители власти, ненавидели революционеры, и даже Лев Толстой – совесть и властитель дум русской интеллигенции – категорически не принял его методов обновления страны.

Конечно, дальновидные мыслители предупреждали о возможных трагических последствиях мифологизации революционеров, формирования из них образа героев – мы имеем в виду и "Бесы" Ф.М. Достоевского, и вышедший в 1909 г. сборник "Вехи", полный трагических предчувствий. И если "бесовщина", благодаря таланту писателя, интеллигенцией обсуждалась, то "Вехи" прошел для нее незамеченным, хотя его идеи подверглись критике и правыми, и левыми.

Россия по-прежнему оставалась страной преимущественно крестьянской (80 % населения), но именно на селе рушилась веками налаженная жизнь, разваливались ее устои. Война ускорила процессы разложения патриархального жизненного уклада. Вообще трагедия этой войны не только в миллионах погибших, увечных и пленных; она обозначила слом европейских гуманистических идей, во всяком случае – в их традиционном понимании. Она способствовала росту люмпенов и маргиналов, людей, потерявших свои корневые устои и не обретших новых начал жизни.

Естественное ожидание быстрых общественных перемен при медлительной неповоротливости верховной власти сопровождалось ростом радикальных настроений. Но такое революционное нетерпение смещало и корежило истинный масштаб социальных явлений. Предреволюционные годы – время брожения самых немыслимых идей, какого-то самоодурманивания прогрессистскими концепциями, дискуссиями об "особых путях" российского развития.

Если правящая власть недальновидно противилась необходимым социальным реформам, то революционерам выход виделся не в усвоении уроков истории, а в немедленном

проведении в жизнь книжных теорий, заманчиво сулящих скорое царство справедливости на земле. Неизбежные в процессе общественного развития социальные конфликты и противоречия получали простое и доходчивое объяснение – в немудреной логике классового противостояния. Надо отдать должное революционерам – в ситуации ценностного вакуума их агитация была успешной: трудящиеся чувствовали себя обделенными, но зато хорошо знали своих классовых врагов – помещиков и капиталистов. Как жесткое рентгеновское излучение изменяет генетический код, так и жесткие условия войны, разрухи, анархии меняли культурный код общества – по стране прокатились погромы, заполыхали подожженные усадьбы, начались самосуды и расправы. В обществе не было иммунитета к насилию, поэтому цена человеческой жизни упала до самого ничтожного уровня.

В годы войны страна переживала глубокий кризис – структурный, экономический, нравственный, а общество по-прежнему оставалось разделенным. В этой ситуации долгожданное "свободное" бесцензурное слово лишь усиливало противостояние сторон. Не помогли и призывы горьковской "Новой жизни": "...переживая эпидемию политического импрессионизма, подчиняясь впечатлениям "злобы дня", мы употребляем "свободное слово" только в бешеном споре на тему о том, кто виноват в разрухе России. А тут и спора нет, ибо – все виноваты. И все – более или менее лицемерно – обвиняют друг друга, и никто ничего не делает, чтобы противопоставить буре эмоций силу разума, силу доброй воли"[72].

Русскую интеллигенцию объединяло ее неприятие настоящего и устремленность в будущее, в котором она надеялась увидеть "небо в алмазах". Естественным, даже мозолящим глаза идеалом-вызовом была Европа с ее демократическими гражданскими институтами, хотя мало кто задумывался, что это было результатом длительного – не одно столетие – эволюционного развития. Каждая из многочисленных интеллигентных групп знала свой ответ на все болевые вопросы российской жизни, и только он один признавался единственно верным. Потому-то, видимо, и считали они все А.П. Чехова аполитичным либералом, что наперекор всем он не только сам не претендовал на априорное знание правильных норм общественной жизни, но и отказывал в таком знании всем остальным. "Норма мне неизвестна, – утверждал он в письме к А.Н. Плещееву (9 апреля 1889 г.), – как неизвестна никому из нас". Но таких, как А.П. Чехов, были считанные единицы, все остальные считали себя обладателями "истины" – пути к человеческому счастью были им известны и возведены в абсолют. Как писал Д.Н. Овсянико-Куликовский, "норму" хорошо знали либералы, радикалы, народники, социалисты, революционеры всех оттенков". Дело оставалось за малым – немедленно воплотить их в жизнь.

С таким мироощущением интеллигенция и вошла в Февральскую революцию.

Недееспособность власти

Сегодня, анализируя постфактум это время, видно, что мало кто из них понимал тогда главное – в этой революции менялись не формы власти, переламывалась вся прошлая российская жизнь, ее духовные, нравственные, ценностные устои. Революция поставила перед интеллигенцией массу вопросов, они решались на ходу, и ответы чаще всего были неверными – довлели новомодные ценности и идеалы, очень далекие от российской действительности тех лет.

Страна проходила испытание безвластием, но ее политические лидеры оставались рабами революционной фразы, хотя еще А. де Токвиль предупреждал: "Свобода тем страшнее, чем она новее. Народ, никогда не слыхавший, чтоб перед ним рассуждали о государственных делах, верит первому встречному народному оратору"[73]. За бесконечными речами и шумными аплодисментами никто из них, кажется, так и не усмотрел потаенного страшного портрета времени – из него уходила культура, совесть, честь, сострадание. Традиционная для массового религиозного сознания России восприимчивость к нравственности – в ее бытовом, общежитейском смысле – пошла прахом в кострах военных и классовых битв. Наступало время торжествующего русского нигилизма, о котором В.В. Розанов писал, что у него две постоянные сквозные идеи: "...до нас ничего важного не было" и "мы построим все сначала"[74].

Страна нуждалась в срочной реорганизации общественной жизни, всех ее институтов, однако не уверенное в своей легитимности правительство оттягивало время, опираясь на успех популярных лидеров и митинговых ораторов. Проводимые демократические преобразования – запрещение "Союза русского народа", отмена смертной казни и т.д. – не затронули принципиальных основ социальной и экономической жизни. И это закономерно – до июльских событий каждый шаг правительства контролировался Исполкомом Совета рабочих и солдатских депутатов. И есть правда в словах кн. Г.Е. Львова, что "правительство – власть без силы, а СРД – сила без власти".

Сознание масс было пропитано авторитарным мышлением, обернувшимся в эти революционные месяцы кровавой анархической вольницей. В мае 1917 г., задумываясь о судьбе арестованной царской семьи, но, в действительности, размышляя в более широком контексте, А.Блок провидчески писал: "...трагедия еще не началась: она или вовсе не начнется, или будет ужасна, когда они встанут лицом к лицу с разъяренным народом (не скажу с "большевиками", потому что это неверное название; это – группа, действующая на поверхности, за ней скрывается многое, что еще не проявилось)"[75]. Эту тяжкую правду жизни не поняла, не захотела понять ни крупная буржуазия, ни либеральная интеллигенция, ни их политические партии.

В любезных сердцу интеллигентного россиянина бесконечных разговорах, на бурных митингах, в множестве спешно создаваемых комиссиях и общественных комитетах как-то само собой отошло на самый дальний план даже не понимание, а чувствование ужаса бездны, на краю которой

очутилась страна. Там, внизу, ширилось массовое народное требование справедливости, которое имело самый широкий спектр толкований – от примитивной уравнительности до гарантий самоуправления, требований мира, земли, хлеба. Мощные рабочие демонстрации были сначала выражением воли, а затем – благодаря непрерывной и успешной агитации левых партий, и, прежде всего, большевиков – переросли в угрожающую демонстрацию силы. Взрывная радость первых дней и недель революции постепенно сменялась нетерпимостью, ожесточением и озлоблением народа. Не будем рядиться в тогу запоздалых ревнителей общественной нравственности. Даже В. В. Розанов признавал: "Демократия имеет под собою одно право (...) хотя, правда, оно очень огромно (...) проистекающее из голода. (...) О, это такое чудовищное право: из него проистекает убийство, грабежи, вопль к небу и ко всем концам земли"[76].

Это поистине "чудовищное" и страшное право из российской действительности не выкинешь. Перефразируя В.Хлебникова, скажем: "Горе политикам, взявшим неверный угол сердца" в это судьбоносное для страны время. Увы, все четыре сменивших друг друга правительства потому и остались навечно "временными", что, будучи неопытными, близорукими политиками, взяли "неверный угол" к народу. Народ по-прежнему признавался объектом мечтательных поклонений, но кровавая пугачевщина народных масс страшила. Не случайно А.Р. Кугель в июле 1917 г. писал: "Как проиграна демократическая ставка на народ, оказавшийся "взбунтовавшимся рабом", безумною и слепою яростью ненавидящим все, что в России есть просвещенного и культурного, так проиграна ставка на "демократизацию искусства".

Подсолнух – вот орхидея современного театра. Куда девалась русская интеллигенция?

Одних уж нет, ибо перебиты на полях Галиции – выстрелами в спину, которыми их угощали взбунтовавшиеся солдаты. Другие влачат жалкое существование, будучи нищи в буквальном смысле слова.

И театр они воздвигали по образу и подобию своему – убогий до гадости, цинический до скандала, грязный, как угол Обводного канала"[77].

Справедливо, что в годы военного безвременья, распада империи, мощной приливной волны коммерциализации художественной жизни театр растерялся: старые привычные ориентиры он растерял, новых – еще не нашел. Однако в своих лучших проявлениях русский театр первого десятилетия XX века не был ни "убогим", ни "циническим", ни "грязным". Наоборот, его творческий поиск, его художественные достижения стояли, как минимум, вровень с лучшими европейскими образцами, а иногда и задавали тон в мировом сценическом искусстве. Широкое разнообразие театральных течений, великолепие режиссеров, навсегда вписавших свое имя в историю искусства, выдающиеся артисты балета, оперы, оперетты, удивительное созвездие разнообразных драматических талантов, целая когорта замечательных художников. Разве можно называть все это "убогим"?

... Между тем события в столицах развивались своей не совсем ожиданной чередой. На следующий день после митинга художественной общест-

венности в Михайловском дворце отвергнутая на нем идея министерства стала потихоньку, явочным бюрократическим порядком, воплощаться в жизнь: по предложению Ф.А. Головина "комиссия Горького" была преобразована в "Особое совещание по делам искусств". В его состав дополнительно был включен П.М. Макаров и кооптированы И.Я. Билибин, Э.И. Гржебин, И.Э. Грабарь, А.А. Зилоти, Е.Е. Лансере, Т.И. Нарбут, В.А. Щуко и А.В. Щусев. Совет рабочих и солдатских депутатов признал "совещание" состоящей "при Совете комиссией" и ввел в его состав П.М. Неведомского, Н.Д. Соколова и А.В. Тихонова. Председателем "совещания" остался М.Горький.

Лелеемая Ф.А. Головиным мечта начинала приобретать весьма зримые очертания. Поэтому Союз деятелей искусств (СДИ), организованный 21 марта на общем собрании федерации деятелей искусства "Свобода искусству", повел решительную борьбу с новорожденным "Особым совещанием". На имя Временного правительства стали поступать обращения, письма, телеграммы и петиции протеста. Вскоре СДИ мог праздновать победу – 19 апреля "Особое совещание", "огорченное, – как заявил М.В. Добужинский, – недоверием, незаслужено ему высказанным рядом организаций"[78], прекратило свою деятельность. Но то была пиррова победа: уже 28 апреля – при Ф.А. Головине образуется новая организация – Совет по делам искусств, состав которого – 38 человек – формируется уже не выборно, самими художниками, а личным комиссарским назначением[79]. Вполне допустимо, что именно это послужило причиной отказа – в конце мая – М.Горького от обязанностей председателя Совета по делам искусств, хотя в заявлении прессе он никак не прокомментировал свое решение.

Итак, на первом этапе развернувшейся борьбы попытка создания министерства не удалась, хотя бы формально. Нужно отметить, что особого идейного единства по этому поводу между творческими единомышленниками не было. Так, С.Маковский резко и аргументировано возражал: "Учредить Министерство искусств не так хитро. Юридически и практически это вполне осуществимо (люди действительно найдутся) ... но что, если от этого произойдет не польза, а вред для искусства, что, если это именно то, чего н е н а д о делать, дабы уберечь искусство от рутины и патентованного безвкусия, что, если государственная опека в широких размерах не создаст "великолепия, достойного самых славных страниц прошлого", а только помешает развиться частной и общественной инициативе, во сто крат, быть может, более призванной в наши дни к художественному творчеству? (...)

Надо же смотреть правде в глаза. Централизация художественного управления не удалась культурнейшей из европейских демократий (имеется в виду Франция. – Г.Д.). Что же будет у нас? Какой бы партией ни была призвана новая власть на Руси, что сможет она дать искусству? (...) Не диктаторствовать должна власть, а – не мешать, поддерживать и защищать по мере возможности и разумения"[80]. Все это, разумеется, очень верно, однако есть в его рассуждениях мысль, которую хотелось бы выделить особо. Он пишет, что только при неусыпной

поддержке общества государство сможет принести существенную пользу культуре. Думается, что общественная поддержка, действительно, во благо, но еще более необходим общественный контроль, способный умерить властную экспансию государства в культурную жизнь. К сожалению, к Февралю в России не успело сформироваться гражданское общество, способное укрощать возможное государственное администрирование в культуре.

Программа самоуправления

Во многом справедливые, на наш взгляд, рассуждения влиятельного критика еще не образуют позитивной программы, альтернативной идее министерства. А такая программа существовала. Ее выдвинул 21 марта в Троицком театре на общем собрании федерации деятелей "Свобода искусству" В.А. Денисов. В 14 тезисах он обосновывал принципы организации художественной жизни России на демократических самоуправляемых началах.

Попробуем – неизбежно кратко – проследить за его логикой: "Ни регулирование, ни управление художественными делами не должно находиться в руках государственной власти. Как нет Министерства науки и Министерства религии, так не нужно и Министерства искусств, которое никакой положительной роли в жизни искусства все равно не может играть. Ему противопоставляется идея независимых художественных учреждений и обществ, свободно конкурирующих или согласующихся между собой. (...) Решение вопроса о материальной поддержке различных учреждений, музеев, театров, оркестров, капелл и т.п. (...) подсказывается самой жизнью. (...) ...во всех городах они станут содержаться на средства их самоуправлений. Эта идея аналогична демократической же идее в области государственно-правовой (...) децентрализации управления. Осуществление ее обещает оживление местной жизни повсюду в провинции, из которой все лучшие силы выкачивались в столицы. (...) Итак, полнейшая децентрализация и автономия... В каждой местности образуются из представителей всех художественных учреждений и обществ (...) всех течений, художественные советы для сношения с городскими и общественными самоуправлениями и для испрошения у них необходимых кредитов. (...) Для решения вопросов искусства общегосударственного значения, которые будут выдвигаться самой жизнью (...) созываются съезды и организуется Всероссийский союз деятелей искусства"[81].

Прервем цитирование, ибо главная идея В.Денисова – переход к принципам децентрализации и самоорганизации культурной жизни – очевидна, остальные тезисы касаются, скорее, частностей – роспуска академий, организации художественных школ, музейного дела и т.д.

Насколько продумана и реальна выдвинутая программа? Имела ли она хоть какие-нибудь шансы на свое воплощение в жизнь? Это не риторические вопросы – мы должны соотносить наш ответ с российской реальностью тех лет.

Идея Министерства искусств не противоречила всей предшествующей истории России. Тотальность са-

модержавно-бюрократического управления страной сформировала объективные предпосылки для создания такого органа государственного управления искусством. Более того, в условиях слома старых структур управления министерство мыслилось как властно-организующее начало, способное противостоять развалу культуры. Укорененная традиция государственного решения общественных проблем определяла выбор и части художников, и деятелей Временного правительства. И хотя художники, поддерживающие эту идею, не получили большинства в спонтанно возникающих митингах, шансы на организацию министерства были, как мы показали, реальны. Однако это отнюдь не означает, что никакой альтернативы министерству не было.

К Февральской революции Россия пришла, накопив определенный опыт самоорганизации культурной жизни. Местное самоуправление обеспечивало развитие культуры; благодаря деятельности городских дум и земств в стране возникали "очаги" культуры, тепло и свет в которых поддерживали энергичные предприниматели, меценаты, благотворительные организации, различные общества, фонды и просто бескорыстные радетели российской культуры. Рядом с традиционными культурными центрами, такими как Киев, Харьков, Одесса, Вятка, Орел, Курск, Казань, Воронеж, Саратов, Самара, Нижний Новгород, Омск, Томск, Иркутск и т.д. вырастали новые – Керчь, Сумы, Полтава, Липецк, Козлов, Уфа, Челябинск, Пятигорск, Кавминводы. Принимали зрителей летние театры в Гжатске, Подольске, Мытищах, Малаховке и т.п. Разумеется, бремя местного самоуправления было не легким: мешали бескультурие, чиновно-бюрократические рогатки центральной власти, не всегда хватало средств и опыта работы. И все же культурная жизнь России – в столицах и крупных центрах – была интересной, напряженной, ищущей. Без этой подпочвы никогда не было бы "серебряного века" нашего искусства.

Понятно поэтому, что предложенный В.Денисовым принцип децентрализации художественной жизни тоже имел определенные шансы на успех. Более того, возможная в дальнейшем демократизация общественной жизни в значительной мере "работала" бы на эту идею.

Децентрализация: про и контра

Отдавая должное денисовской программе устроения культурной жизни, отметим, что есть в ней романтические, оторванные от российской действительности представления.

Мы имеем в виду, что децентрализация культурной жизни никак не соотносилась у В.Денисова с гигантскими, немыслимыми для обычной европейской страны масштабами России. И дело даже не в пространственно-географическом факторе, хотя и он немаловажен. Более существенной нам представляется дифференциация культур великого множества народов, населяющих Россию. В этом смысле только последовательная великодержавная политика русификации скрепляла и удерживала в относительном равновесии культуры народов христианского – со всеми его разновидностями, мусульманского,

ламаистского ареала, вплоть до языческого. Потому-то и защищала Екатерина Великая в письме к Д.Дидро неизбежность монархии, утверждая – по-своему логично – что без сильной центральной власти страна, как унитарное государство, развалится.

Есть органичная взаимосвязь явлений, когда одно тянет за собой другое; есть такая связь и в делах государственных. Очевидно, что целостное системное видение этих переплетающихся связей предполагало понимание и, соответственно, авторское отношение к неизбежным в условиях свободы центробежным тенденциям.

Культурная автономия объективно приводит к росту национального самосознания и всплеску националистических настроений, на волне которых местные политические лидеры рвутся к власти с лозунгами государственно-политической независимости. Возможна ли реальная культурная автономия множества разных народов – каждый со своей историей, традициями, ценностями, жизненным укладом – в жестких объятиях унитарного государства? Разве непонятно, что неизбежные в этом случае конфликты рано или поздно взорвут единство страны? Ответ – самоочевиден, монаршья правда Екатерины II подтвердилась полтора века спустя: в декабре 1917-го – ноябре 1918-го, когда от России отпали Польша, Финляндия, Прибалтика, Украина и Закавказье.

Культурная автономия возможна при федеративном государственном устройстве. Однако подавляющая часть русского общества не была готова пожертвовать идеей "великой и неделимой" России. Более того, вполне естественное желание украинцев получить культурную автономию было сначала отвергнуто Временным правительством. Тогда Украина объявила о своей "самостийности", выбрала Центральную Раду, председателем совета и министром внутренних дел которой стал драматург В.К. Винниченко. "Киiевская Мiйска Рада", в состав которой вошли представители всех украинских политических партий и культурно-просветительских профессиональных организаций, в середине июня обратилась к Н.Н. Синельникову и С. Т. Варскому с предложением – добровольно отказаться от аренды театра Троицкого народного дома в Киеве, чтобы отдать помещение под "постоянный украинский национальный идейный театр"[82]. Арендаторы были вынуждены согласиться, при условии компенсации убытков. Разумеется, к этим и подобным им сообщениям русская общественность относилась крайне негативно. Более того, 2 июля министры-кадеты подали в отставку в связи с проектом соглашения правительства с Радой. Вот эта большая и болевая для России проблема никак не вошла в контекст рассуждений В.Денисова.

Есть и другой момент, который необходимо обозначить. Мы имеем в виду денисовский максимализм, вполне, впрочем, понятный в это переломное время. И все же странно, что не было никакой корректировки на переходный период: в полном соответствии с традициями интеллигентского российского сознания рубежа веков напрочь отвергалась идея эволюционного развития, желанного идеала проектировалось достичь сразу же, не благодаря, а вопреки жизненным реалиям. Но как связать "это сладкое слово – свобода" с культу-

рой, если разъяренные толпы народа, почувствовав кровавый вкус свободы-вольницы варварски грабили и уничтожали все ненавистное им, когда культурный вандализм низов становился уже нормой общественного бытия? Свобода, переходящая в анархическую вседозволенность, по закону взаимосвязи явлений низводит культуру до одичания – таков трагический результат февральской попытки прыжка через пропасть – от самодержавия к демократии.

Отталкиваясь от фактов реальной российской жизни, С.Маковский оппонировал В.Денисову: "Осуществление этой децентрализации будет ли действительно полезно русскому искусству? Можно ли полагаться на "жизнь", которая "сама все подскажет"? Нет ли случаев, когда очень важно подсказать жизни? Может ли обойтись наша столь бедная культурой страна без контрольного органа, хотя бы по охране, хотя бы в устройстве "художественных университетов?"[83].

Денисовский проект децентрализации управления культуры – достойный памятник свободолюбия, но его автор в своих представлениях опирался преимущественно на мощный культурный пласт обеих столиц. Но можно ли было надеяться, что там, в российской глубинке, уже утвердилась общественность, способная нести бремя ответственности культурного самоуправления?

Любой однозначный ответ, думается, будет неверен. Тогда есть правда в грустном комментарии С.Маковского к этому проекту: "Возлагая все заботы об искусстве (охрана, музеи, театры, школы, поощрение и т.д.) на городские самоуправления, мы не должны забывать печальной русской действительности. Наши муниципалитеты, при каком угодно способе выборов, не дадут сразу того просвещенного большинства, которое сумеет принять к сердцу нужды искусства. Городские хозяева на Руси, особенно в первое время, не застрахованы от самых вопиющих ошибок. С годами все образуется (...) но все же могут быть допущены в отдельных случаях такие (...) разрушения, которых не вознаградить ничем"[84].

Эти опасения были небезосновательны. Расплодившиеся организации – гражданские и военные – торопились занять брошенные царские и великокняжеские дворцы, обставленные замечательными произведениями искусства. В полной тревожными, паническими слухами стране спешно распродавались коллекции и наследственные сокровища. Этим не преминули воспользоваться иностранцы, организовавшие их скупку через своих агентов. Большие опасения внушала судьба архитектурных памятников, статуй, картин, антикварной мебели, бронзы, фарфора в помещичьих усадьбах, по которым уже вовсю гулял красный петух. Особую ненависть вызывала иконография и памятники царской фамилии: в Нахичеване на Дону толпа сбросила опекушинский памятник Екатерине II и разорвала ее портрет. В Екатеринбурге солдаты в городском сквере паровым молотом разбили "на осколки" чугунные бюсты Петру I и Екатерине II, а в управе – портреты и бюсты Романовых. Были сброшены царские памятники в Одессе, Екатеринославле, Таганроге и других городах – их предполагали перелить на снаряды, и только энергичное вмешательство М.Горького и А.Н. Бенуа предотвратило такой не-

разумный шаг. Плебейская ярость толпы получила свое оправдание у некоторых интеллигентных идеологов; так, в защиту разрушения династических памятников выступили писатели А.В. Амфитеатров, Ф.К. Сологуб, критик Вс.Дмитриев.

Естественная озлобленность первых дней Февраля против царской эмблематики – это только цветочки, ягодки проклюнулись позднее, когда начался повсеместный грабеж дворцов и музеев. Такого криминального всплеска Россия не знала – аукнулось-таки бездумное мартовское решение выпустить на свободу всех уголовников. В июле обокрали дворец великого князя Александра Михайловича, в августе был разгромлен музей великого князя Михаила Николаевича, украдены иконы, миниатюры, "Спаситель" кисти Корреджо. Шайки грабителей потрудились на славу в Сенате и увезли наворованные ценности на автомобиле. Были разграблены Александровский (в Царском селе) и стрельнинский дворцы, похищена картина А.Ватто, исторические гобелены, редкий фарфор. В Новогрудском уезде солдаты разгромили и подожгли усадьбу кн.П.Д. Святополк-Мирского, та же участь постигла и усадьбу кн.Вяземского. Впрочем, всего не перечислить. Сообщения газет чуть ли не ежедневно дополняли этот грустный мартиролог ценностей русской культуры. "Синодик погибшего и гибнущего все увеличивается, – подытоживал критик. – В переживаемое время устаешь ужасаться и скорбеть. В общей его стихийности хулиганские вандализмы и грабительства, обусловленные дикостью и невежеством, может быть неизбежны. Гораздо печальней по существу (...) покушения на памятники старины и искусства, совершаемые организациями"[85]. По мнению критика, "жертвами революции" стали Таврический и Смольный дворцы. Самое неожиданное произошло в Минске: в августе командированный в армию священник Елашенцев на одном из съездов выступил с горячей речью, предлагая "снять золотые крыши с церквей и заменить их черным железом, снять драгоценные камни с риз, драгоценные балдахины с мощей, какую-то лестницу с колокольни Ивана Великого колоссальной ценности, взять сокровища Александро-Невской, Киевско-Печерской и Троице-Сергиевой лавр, тяжелые золотые митры и пр.", необходимые, как он объяснил, для закрепления "священной свободы"[86]. Речь вызвала бурные овации, постановлено было ее напечатать и разослать духовенству. Впрочем, это отдельный сюжет более позднего времени.

Будем справедливы, в этой вакханалии бессмысленной, но беспощадной ярости масс художественная интеллигенция России пыталась – и личным вмешательством, и через созданные ею организации – хоть как-то спасти культурные ценности страны от народного вандализма и почуявших легкую наживу зарубежных скупщиков[87].

Позиция "Союза деятелей искусства"

В июне СДИ предложил Временному правительству – впредь до издания специального закона – запретить вывоз художественных произведений "по личной инициативе", классифицируя это как контрабанду. Дать разрешение на вывоз доверялось Эрмитажу,

музею Александра III (Русский музей. – Г.Д.) и Московскому Историческому музею.

Правда, распад нравственности в стране не обошел и СДИ – совместно с Академией наук он возбудил перед правительством ходатайство о полном отчуждении памятников искусства, принадлежащих церквам, монастырям и ризницам, "не считаясь с давностью владения, отмены права собственности"[88]. Мотивы, разумеется, были самыми благородными – беспокойство за судьбу памятников искусства, и все же, все же, все же...

О сохранении культурного наследия заботились и "комиссия Горького", и "Особое совещание", и множество других художественно-творческих организаций. Правда, не все их инициативы поддерживались властью и не все предложения – даже созданного Ф.А. Головиным "Совета по делам искусств" – воплощались в жизнь. Это дало прессе резонный повод удивляться взаимоотношениям комиссара и совета: "Но чем же руководствуется комиссар при выборе тех или иных постановлений? Ведь, несомненно, его компетентность ниже компетентности выбранного им совета. Происходит нечто парадоксальное: лицо некомпетентное выбирает компетентный совет, постановления которого оно может исполнять или не исполнять"[89].

Вопрос естественен, хотя есть в нем то ли лукавство, то ли социальная наивность: вряд ли случайно Ф.А. Головин решился на реорганизацию самостоятельной и независимой в своих действиях "комиссии Горького" в формируемый им лично "Совет по делам искусств", орган, обладающий всего лишь совещательными функциями при комиссаре.

Конечно, сегодня нам трудно судить, насколько осознанно шел Ф.А. Головин к сосредоточению власти в одних руках и при своем ведомстве – каждый сделанный шаг был определен логикой конкретных событий, но ведь не столь важны личные мотивы комиссара, сколько полученный результат. А итог был более чем в духе чиновно-бюрократической логики власти. Вот этого-то – явного или тайного – стремления к утверждению комиссарской власти над искусством не принимали творческие деятели России, объединившиеся в СДИ. И хотя в самом СДИ особого единства не было, однако при всех внутрицеховых раздорах союз категорически отказывался "входить в контакт" с комиссаром. Более того, такой контакт объявлялся отдельными художниками "антиреволюционным, антихудожественным и преступным".

Но вот что следует выделить особо – сам союз при этом неуступчиво требовал себе ни много, ни мало "всю власть". И он был не одинок в своих монопольных вожделениях власти: аналогичной позиции придерживались и идеологи Пролеткульта, видевшие в пролетариате мессию грядущей культуры. Не принцип сотрудничества, не признание объективно существующих противоречий и интересов различных сил, а яростная идейная нетерпимость, стремление подавить другие и утвердить свою позицию как единственно правильную лишало страну возможности демократического развития. И все же до июля 17-го года надежды на это еще сохранялись; после июльских событий шансы стали исчезающе малы.

Можно по-разному интерпретировать послеиюльский путь, приведший к Октябрю, – были в нем и элементы имперского сознания, и нигилистическое отрицание прошлого, и поляризация общественных сил, и инстинктивно-суеверное ожидание чуда, но для нас важно зафиксировать, что в июле надежды на демократический выбор были окончательно похоронены.

Противоборство, переходящее в неинтеллигентную борьбу без правил, в партийную рознь, озлобленность и нетерпимость – естественное состояние в любой революции. В России это усугублялось всем опытом ее предшествующего развития: слабыми политическими партиями, дозволенной игрой в парламент, который В.В. Розанов презрительно обозвал "казенным клубом на правительственном содержании", отсутствием реальных социальных механизмов, обеспечивающих достижение общественного согласия и т.п. Поэтому сразу же после первых дней радостной эйфории начинается неутихающая борьба и лихорадочное сведение счетов между различными противоборствующими в культурном процессе группами. Благо, поводов для этого было превеликое множество, было бы желание их поискать.

Театральный раскол

Раскол в театральной среде начался с делегатского съезда ИРТО. Еще до революции постановили провести в Москве очередной ежегодный делегатский съезд, рассмотреть на нем изменения в уставе, обсудить итоги за прошлый и утвердить смету на новый 1917 год, решить другие практические вопросы. Подготовка съезда шла своим рутинным, заведенным порядком, делегаты уже съезжались в Москву,[90] как вдруг неожиданно грянула революция. Ситуация была достаточно неординарная. На фоне развернувшихся революционных событий было бы целесообразно перенести съезд, гласно обсудить новые принципы работы общества и провести перевыборы делегатов[91]. Хотя, рассуждая чиновно-здраво, делегаты уже съехались, к открытию все готово... Кроме того, были и другие, дополнительные обстоятельства за проведение съезда: спектакли отменены, театральная периодика молчит, срочно переверстывая уже набранные номера журналов. В этой ситуации неопределенности съезд мог выразить солидарность сценической общественности с идеалами революции, продемонстрировать преемственность театрального процесса.

Эти соображения взяли верх: съезд открылся 4 марта, и в этот же день московский комитет общественных организаций уполномочил Совет РТО осуществлять наблюдение за всей театральной жизнью столицы, на чем он и оконфузился.

Открывая съезд, А.А. Яблочкина объявила, что Совет РТО, избранный при старой власти, считает своим долгом сложить полномочия. Это заявление было встречено аплодисментами делегатов и ... общим смущением лиц, допущенных к закулисным тайнам. Как выяснилось, Совет в действительности и не предполагал уйти в отставку, с его стороны это был лишь "красивый жест".

Съезд завершился 9 марта: ликвидировали титул "императорский" в

названии общества и должность "Августейшего президента", которую занимал вел. кн. Сергей Михайлович, исключили М.Ф. Кшесинскую и какого-то "артиста Гарри" из РТО, создали комиссию по выработке нового устава, упразднили Петроградский Совет и выбрали новый Совет РТО, состав которого, впрочем, почти не изменился. Председателем Совета переизбрали А.А. Яблочкину, хотя и раздавались призывы: "Освободите эту бедную женщину!"[92], товарищами председателя стали А.С. Кошеверов и А.А. Бахрушин, зав. музчастью бюро – А.Я. Альтшуллер, драмы – А.И. Самарин-Волжский, секретарем остался М.И. Комаров.

Не Бог весть какие перемены, банальный ритуал завершения любого съезда, но какие страсти, какая борьба разгорелась по этому поводу!

Артисты театра им В.Ф. Комиссаржевской в открытом письме объявили РТО "старорежимным", а его Совет – "не представляющим интересы" не только театральной России, но даже Москвы, и заявили, что не будут "считаться с распоряжениями Совета РТО"[93]. Их поддержали недовольные петроградцы: "Московские члены Совета не могут претендовать на Петроград и пусть довольствуются тем, что в Москве и есть "Российское" Театральное общество. Мы, петроградцы, скромнее и будем довольствоваться своим Театральным обществом"[94].

На первый взгляд, не совсем понятно, почему такое, в общем-то, ординарное событие, как делегатский съезд, вызвало столь неожиданный резонанс? Однако бурная реакция москвичей и петроградцев имеет свою предысторию.

В 1916 г. на очередном съезде ИРТО организационно оформилась "партия обновления", в которую вошли В.С. Алексеев-Месхиев, Е.А. Ефимовский, М.И. Комаров, С.И. Корсиков-Андреев, Г.Б. Кудрявцев, П.П. Лучинин, И.Н. Певцов, А.М. Самарин-Волжский, М.П. Сахновский, П.П. Струйский, Я.Д. Южный – всего 47 человек. Они обнародовали свою платформу и обратились к делегатам местных отделов ИРТО с воззванием, в котором, в частности, требовали перенести Совет ИРТО в Москву, поскольку именно здесь, как они считали, "сосредоточены профессиональные интересы театральной провинции", отменить коллегию в Петрограде, оставив там лишь одного уполномоченного совета и т.д. Уже этого одного было достаточно, чтобы вызвать гнев и негодование петроградцев. Но был в воззвании еще один важный пункт, расколовший театральную общественность.

"Обновленцы" считали, что "ввиду несомненного различия материальных интересов актеров и антрепренеров, при общности дела, которому они совместно служат, необходима организация Союза актеров и Союза антрепренеров в недрах ИРТО."[95]

"Обновленцы" провели большую подготовительную работу, чтобы добиться нужных решений съезда. За ними шло большинство делегатов – около 80 человек, оставалось последнее – утвердить председателем съезда своего сторонника. "Категорическим", как писала пресса, требованием "обновленцев" была кандидатура Вл.И. Немировича-Данченко. Но петроградцы во главе с А.Р. Кугелем начали массированную атаку против Немировича. Их поддержал председатель предыдущего (1915 г.) делегат-

ского съезда В.Л. Градов, утверждавший, что Немирович "чужд театральной провинции, равно как до сих пор он был чужд Театральному обществу"[96]. Питерцы не признали делегатский мандат Немировича, объявив его выборы недействительными, так как он формально не был членом ИРТО. В атмосфере фельетонной склоки, слухов и сплетен Немирович свою кандидатуру снял, дипломатично сославшись на болезнь. Склока, однако, продолжилась на съезде – освистали А.Р. Кугеля, обвинив его во лжи, председательствующий Н.Д. Красов неоднократно лишал слова чересчур эмоциональных ораторов, раскол был налицо. В конце концов "обновленцы" добились некоторых уступок – Совет перенесли в Москву, но и в Петрограде оставили комитет во главе с августейшим президентом, вице-президентом и 7 членами комитета. "Опасность установления двоевластия", о которой предостерегали "обновленцы", так и не была ликвидирована.

Организация союзов

Тем более весомым был их реванш на делегатском съезде в марте 1917 г., что и вызвало такую неадекватную реакцию петроградцев. Их заявление о "своем Театральном обществе" было не пустой угрозой: еще 7 марта, в дни заседаний в Москве делегатского съезда, в Малом (Суворинском) театре собрались сценические деятели Петрограда для создания самостоятельного союза. "Определено было в союз принимать всех сценических тружеников, не считаясь с размерами сцены и ее категорией, как-то миниатюры, кино, цирки и т.д., и называться союзу: "Союзом Петроградских артистов"[97].

Выделим последнее слово – "артистов", потому что театральная общественность выражала недовольство персональным составом нового совета РТО: "... в большинстве, как это ни странно, актеры выбрали представителями своих интересов антрепренеров"[98].

А.Р. Кугель считал, что падение старого режима вызовет рост профессиональных союзов, а посему, по его мнению, необходима "профессиональная организация, освобожденная от всяких дилетантов, и распадающаяся на два союза – работников и предпринимателей"[99].

Отметим, что идея объединения сценических работников по признаку профессиональных интересов – не нова. Еще до революции в Петрограде возник "интересный", по оценке прессы, замысел – основать "Союз театральных критиков". Однако в чиновно-бюрократическом государстве между замыслом и его воплощением – дистанция очень и очень немалая. В ситуации же слома прежних структур власти театральные работники для защиты своих корпоративных интересов стали энергично объединяться в союзы. Однако была и другая причина – лидеры объединений видели в них альтернативу "старорежимному" РТО.

20 марта по инициативе артистов частных театров состоялось общее собрание для утверждения устава профессионального Союза петроградских сценических деятелей. Целью союза объявлялось "поднятие и развитие театрального дела, улучшение положения и охрана труда сценических деятелей"[100]. В союз решили принимать артистов варьете и цирка, а антрепренеров – нет. Впрочем, как

было оговорено в примечании, художественные деятели сцены, принимающие участие в антрепризе, не теряют права на вступление в союз.

В эти же дни здесь, в Петрограде, под председательством Л.Б. Яворской состоялось общее собрание "Союза русских драматических актрис". Правда, пресса удивлялась: "... но почему забыли актрис недраматических – оперных, опереточных, балетных?"[101].

Не остались в стороне и москвичи. 29 марта в Театре им.В.Ф. Комиссаржевской состоялось учредительное собрание I Российского профессионального союза работников сцены. Кроме хозяев, в нем участвовали и провинциальные артисты, приехавшие в Москву в надежде на великопостные контракты. Целями союза провозглашались: защита экономических, этических и художественных интересов и – что весьма знаменательно – "изъятие театральных предприятий из рук частных лиц и организация Союза театральных товариществ"[102].

Основной докладчик – С.А. Корсиков-Андреев – построил свое выступление на идее противостояния актеров антрепренерам и РТО. "Русский актер, – говорил он, – эксплуатируется безгранично, театральный промысел бесконтролен. Артист сейчас продает не только свой труд, но и свою душу. (...) РТО, учрежденное с целью ограждения актера от хищнических предпринимателей, своей задачи не выполнило и выродилось в бюрократическое учреждение"[103].

В союз постановили принимать всех "тружеников сцены", кроме антрепренеров и администраторов. На собрании было зачитано воззвание: "... в союзе труженик сцены найдет только своих товарищей, друзей, которые его поймут, поддержат и сумеют заклеймить и бойкотировать того, кто глумится над актером, кто топчет талант, душу актера в грязь, эксплуатирует актера беззастенчиво и нагло.

Наш союз – боевая организация актерства, организация силы и сплочения актеров, организация, ничего никогда не прощающая и не знающая никаких компромиссов"[104]. В обращении к театральной общественности заявлялось: "Не забудьте, товарищи, что свободен только тот, кто работает сам на себя"[105].

Это был далеко не единственный союз в Москве. 26 – 27 апреля в помещении МХТ состоялось учредительное собрание "Союза московских актеров" с широким представительством артистов драмы, оперы, оперетты, балета. Устав и программу съезда разработал А.Я. Таиров, который и был основным докладчиком.

Как и другие, Московский союз актеров обещал многое: охрану труда и улучшение материального положения артистов, создание собственных предприятий, "содействие к переходу" существующих частных предприятий в товарищества (кооперативы). Но были в его программе и новые акценты: союз брал на себя ответственность за судьбу театральных школ, а со временем посулил даже учредить академию. В организационно-управленческом плане предлагалось отстаивать переход театров на годовой бюджет. В отличие от петроградского устав московского союза не делал никаких исключений для антрепренеров, даже если были они одновременно художественными деятелями сцены.

Московский союз актеров недвусмысленно заявил о своих претензи-

ях на власть: "... все сделки должны проводиться членами союза в собственном бюро союза. Это, – комментировала пресса, – начало конца Театрального общества"[106].

Эта ориентация на власть была закреплена в параграфе 15 устава, в котором объявлялось стремление союза "к тому, чтобы ни один театр, возникающий на народные средства, не имел права функционировать вне художественного контроля со стороны союза"[107]. Не слабый, совсем не слабый пункт! Что это не досадная случайность, видно из следующих слов А.Я. Таирова: "Союз в своей программе проводит то, чего нет, но то, что должно быть и за что мы будем бороться"[108]. Собрание утвердило устав, программу и избрало совет, в который вошли А.А. Бренко, Г.С. Бурджалов, И.И. Гедике, О.В. Гзовская, Ф.Ф. Комиссаржевский, М.Ф. Ленин, Ю.Э. Озаровский, Н.Ф. Монахов, Вл.И. Немирович-Данченко, О.А. Правдин, А.А. Санин, Л.В. Собинов, К.С. Станиславский, А.Я. Таиров, А.И. Южин, А.А. Яблочкина и другие. Председателем Московского союза актеров был избран А.Я. Таиров.

Деятельность РТО

А как же Театральное общество – главная мишень всех критических стрел театральной общественности? Ужели, проведя делегатский съезд, оно успокоилось и самоустранилось от "бури и натиска" этих дней? Разумеется, нет. После истории с запретом спектаклей оно начинает перестраиваться, ведь его право "наблюдения за всей театральной жизнью Москвы" все еще сохранялось.

23 марта в РТО состоялось совещание артистов, на котором Д.Н. Бассалыго предложил организовать профессиональный союз всех тружеников сцены. Собрание согласилось с ним и постановило создать временную комиссию. А 10 апреля в Петровском театре прошло, как сообщалось, учредительное собрание всех театральных деятелей Москвы. Правда, "всех" здесь несколько преувеличено: пришли представители от 21 театра, а от 15 театров – не явились. Собрание одобрило подготовленные предварительным совещанием временные правила по регламентации театральной жизни. Предполагалось также избрать комитет, обеспечивающий выполнение пунктов регламента, но тут произошла накладка. Артисты Театра им.В.Ф. Комиссаржевской устроили шумную обструкцию и в конце концов покинули собрание.

Театральный зоил, как с легкой руки артистов называли А.Р. Кугеля, не преминул съязвить по поводу этих "временных правил", которые вводили предварительную цензуру афиши и давали право прекратить "от дальнейших повторений нежелательные представления": "Сколько регламентаций, Создатель! И сравнить с Петроградом, где ничего этого нет, и, однако, кроме нескольких случаев, нежелательных с точки зрения доброго вкуса сцен, все идет без регламентации гораздо более чинно, чем со всеми регламентациями!". И хлестко подытоживал: "Перенести весь аппарат полицейского режима из полицейского участка в комитет при театральном обществе – не значит изменить режим"[109]. Дискутировали долго и разошлись только в 6 утра, чтобы через неделю собраться снова. В состав избранного 17 апреля комитета вошли:

от предпринимателей – Ф.А. Корш, Н.Ф. Балиев, Я.Д. Южный; от артистов – А.М. Тростянский, Карпов,[110] Н.А. Салама; от служащих и административного персонала – Н.Н. Званцев, К.И. Кареев, С.А. Трушников.

Между тем специальная комиссия РТО проводит в мае заседания по выработке нового устава общества. В них, кроме совета и ревизионной комиссии РТО, участвуют кооптированные лица и находящиеся в Москве участники делегатского съезда. Понимая, что кредит доверия к РТО у театральной общественности исчерпан, что надо срочно менять образ и перестраиваться, комиссия принимает два принципиальных решения: первое – создать внутри общества отдельные профессиональные союзы, тем самым превратив его в союз театральных союзов; и второе – созвать в августе в Москве Всероссийский съезд сценических и театральных деятелей с участием антрепренеров.

Обратим внимание, что по замыслу РТО намечалось создание отдельных профессиональных союзов. Такая, на первый взгляд, самоочевидная формулировка была на самом деле жестко-ограничительной, и вот почему. В эти переломные дни работники самых различных театральных профессий энергично объединялись для защиты своих интересов. Правда, и здесь не обошлось без склок и амбиций. Так, драматические артисты ругали своих коллег из фарсовых театров, те – опереточных, а все вместе – "миниатюрных", так что последние откололись и решили создать свой союз. Лозунгом времени было – "В единении – сила!". И множество союзов актеров, и Союз артистов-воинов, и Союз театральной прессы, и Всероссийский союз оркестрантов, и Союз хористов, и Союз мастеров сценического искусства, режиссеров и декораторов, и профсоюз работников сцены, и Союз рабочих театра и сцены, и профсоюз театральных тружеников – все эти и несть им числа союзы возникали для защиты профессиональных интересов[111]. Это естественно и закономерно, однако... Однако дело в том, что в стране, наряду с союзами для защиты чисто профессиональных интересов, возникло множество самых различных театральных объединений. Мы уже упомянули о "Союзе драматических актрис", но оснований для группировок было много, например, по национальностям. Так, в конце апреля прошел съезд еврейских артистов и хористов, затем – украинских, армянских, артистов-профессионалов Туркестанского края, Ростовского военно-артистического союза и т.д.

Самая характерная примета этого времени – распад унитарной централизованной модели театрального сообщества на множество мелких территориальных союзов. Кроме Москвы и Петрограда независимые театральные союзы и аналогичные формирования возникали в Саратове, Одессе, Иркутске, Новочеркасске, Симферополе, Ростове и других городах. В Киеве действовали три союза – сценических деятелей, хористов и музыкантов. Кстати, последний принял резолюцию, категорически запрещающую въезд в Киев "иногородних музыкантов".

Саморасширяющийся процесс разъединения и противостояния деятелей сценического искусства вызвал законную озабоченность у театральной общественности, она забила тревогу: "В Петрограде свой союз, в Москве – свой, а то и несколько, в Кие-

ве будет свой, в Одессе свой и т.д. (...) будут друг с другом конкурировать, враждовать, хиреть и нарождаться. (...) Актер не прикреплен к одному какому-либо городу. Он служит этот сезон в Саратове, следующий – в Самаре. Неужели же он будет переходить все время из одного союза в другой, рвать с одним и поступать в другой. Разве это мыслимо?"[112]

В Москве артисты, осознав печальные последствия многосоюзия, заговорили в апреле о федеративном союзе сценических работников. И в Петрограде к концу апреля появились новые мотивы: "если профессиональному союзу актеров суждено получить значение и укрепиться, то, разумеется, это может случиться только при условии организации Всероссийского профессионального союза, а никак в состоянии территориальной раздробленности"[113].

Совет РТО почувствовал изменение общественного настроения и, перехватив инициативу, выдвинул идею союза союзов, но только – профессиональных, оставляя, тем самым, территориальные и прочие образования вне структуры общества.

Антрепренер: образ врага

В работе будущего съезда, по мысли РТО, должны были принять участие и антрепренеры. Это был по-своему смелый шаг, потому что отношение к антрепренерам у актерской массы было, в основном, негативным, в них видели наживающихся на бедных актерах эксплуататоров. Все артистические союзы торопились отмежеваться от них, как это сделали, например, делегаты 1 Профессионального союза работников сцены в "воззвании к артистам и труженикам сцены", предлагая им "немедленно слиться воедино (?! — **Г.Д.**) и войти в учреждаемый Союз российских работников сцены на профессионально-корпоративных началах **без участия антрепренеров,** исключительно для охраны и самозащиты трудовых сил"[114]. (подчеркнуто нами. – **Г.Д.**)

Масла в огонь добавила история с Малым (Суворинским) театром. 7 апреля на спектакле "Благодать" артисты провели "итальянскую забастовку" – текст говорился "мимически", в зале не было слышно произносимых на сцене слов. Когда зрители начали возмущаться, вся труппа вышла на сцену и объявила, что проводит забастовку против произвола дирекции. Было зачитано письмо комитета Союза артистов Малого театра, в котором хозяйке театра, А.А. Сувориной, предъявлялось обвинение в том, что она не позволяет "в своем театре пьес революционного характера, а наипаче тех, в которых будет "издевательство" по отношению к особе Его Величества, царской семье и духовенству"[115]. Знаменем этой борьбы стала артистка В.А. Миронова, делившая роли с А.А. Сувориной в пользу, само собой разумеется, последней. В.А. Миронову, одну из лучших актрис на роли гранд-кокет, любимицу зрителей, которые на подносимых ей венках писали: "Первой актрисе Петербурга", уволили вместе с другими инициаторами конфликта, но за них заступился Петроградский союз профессиональных сценических деятелей. При его содействии были выработаны требования к дирекции: удаление фактически управляющего театром А.В. Боб-

рищева-Пушкина; участие – через выборных лиц – в руководстве художественной частью театра; возобновление всех контрактов с минимальным окладом в 100 рублей. До выполнения этих требований руководству театра был объявлен бойкот[116]. Союз гарантировал артистам их оклады.

Все лето эта история будоражила театральные круги. В августе А.А. Суворина приняла все требования артистов, кроме одного – возвращения в труппу Мироновой, публично ее оскорбившей. Однако почувствовавшая вкус антрепренерской крови труппа добивалась полной и безоговорочной капитуляции. Суворина не уступала, и театр закрылся. Труппа выступала в Панаевском театре под флагом ССД.

В сентябре А.А. Суворина сдала свой театр некоему Гляссу, который передал его труппе, выделив ей 250.000 руб. "на ведение дела". Вернулись почти все артисты, кроме уехавших в провинцию.

Даже в столицах отношения артистов с антрепренерами были конфликтными, и все же не будем упрощать проблему. Очевидно, что без предпринимателей, готовых вложить свой капитал, труд и умение в это дело, русский театр обойтись не мог. И, кроме того, есть ведь еще и предпринимательский риск, и никто не может дать заранее гарантии, что все сладится и дело "пойдет". Конечно, не все антрепренеры отвечали деловым и этическим требованиям этой нелегкой профессии, что совсем и не удивительно, если учесть социально-экономическую ситуацию и культурные традиции, в которых происходило формирование их профессионального сознания. Нестесненные законом и не всегда ограненные культурой, большинство из них видело в антрепризе прежде всего возможный источник быстрой наживы – в полном соответствии с простой арифметической логикой неответственного предпринимательства.

Для актеров, особенно провинциальных, власть антрепренера ассоциировалась с произволом, как, впрочем, власть режиссера – с подавлением творческой свободы артиста. Отсюда понятны призывы, что "самостоятельной власти антрепренера нужно противопоставить организацию, оберегающую репертуар от чисто спекулятивных устремлений"[117]. В эти дни пресса широко, можно сказать, – взахлеб, обсуждала взаимоотношения между предпринимателями и художниками, считая невозможным достижение согласия между ними: "...железный закон экономики так же противопоставляет актера антрепренеру, как и во всех других областях взаимоотношения капитала и труда"[118]. Отметим, что такого рода упрощенные политэкономические рассуждения возмущали А.Р. Кугеля, считавшего, что взаимоотношения артиста и антрепренера больше напоминают отношения двух купцов, один из которых – артист – старается продать свой товар подороже, второй – антрепренер – заплатить такую цену, чтобы поиметь барыш.

Однако явное стремление привнести хоть каким-то боком в театральное дело модный тогда классовый подход было вполне в духе того времени, его простой, доходчивой митинговой логики. Тем более надо отдать должное позиции РТО, которое в этом вопросе пошло против течения, понимая, очевидно, что самые распрекрасные призывы и лозунги новообразованных ак-

терских союзов никак не заменят рутинной, но необходимой организационно-хозяйственной работы: "...к полной изоляции антрепренера от актера оснований нет, как нет оснований к культивированию того перманентного антагонизма между работодателем и работником, какой развивается в прочих формах буржуазно-капиталистического производства"[119].

Вообще, нужно подчеркнуть, что в широких массах населения – и, будем откровенны, не только в них – были очень сильны эгалитарные, уравнительные настроения. Истины ради скажем, что они возникли не на пустом месте, их истоки – в традиционных формах общинной русской жизни. Мощный всплеск таких настроений с требованием всеобщего передела приходится на анализируемое время. Апелляция к здравому смыслу, к рассудительности в таких экстремальных ситуациях терпит, как правило, неудачу. И все же А.Р. Кугель взял на себя смелость выступить в январе 1917 г. против альтернативной антрепренеру идеи назначенния муниципального "руководителя театра", предложенной нижегородским театральным комитетом. Он совершенно справедливо полагал, что такой назначенный руководитель "будет отличаться от антрепренера только тем, что материально будет не заинтересован в результатах своего руководительства. Считать ли это плюсом или минусом? Наш строй все еще покоится на личном интересе, и едва ли возможно отрицать за вопросом прибыли важное регулятивное значение, когда дело касается энергии, инициативы и выдумки"[120].

Выше мы отмечали, что предложенная А.Р. Кугелем в начале марта театральная реформа базировалась на уравнительно-социалистических идеях. Надо отдать должное эволюции его взглядов – отрезвление наступило очень скоро. Он последовательно отстаивал свои убеждения в эти дни массовой эйфории уравнительных требований. Так, в конфликтные для Суворинского театра дни он писал: "Собственность все-таки не есть кража, и кража не есть собственность, и ленинский социальный коммунизм еще пока не осуществляется. Мы (...) не имеем права единственно потому, что можем лучше распорядиться чьим-нибудь имуществом, взять на себя распоряжение им вопреки воле собственника"[121].

Разумеется, тогда еще никто не знал, к какому закономерному финалу приведут призывы к уравнительности через экспроприацию, но, думается, что раздражение критика было вызвано все более широкой поддержкой театральной общественностью этих идей. Если антрепренер считается не соучастником общего дела, а эксплуататором, если он предстает для общества в образе "врага", то немыслимое ранее отчуждение собственности становится возможным благодаря классовой мотивации "экспроприации экспроприаторов". В политизированном, без твердых нравственных устоев обществе ценностное значение любой, даже самой постыдной акции, способно переворачиваться в зависимости от его идеологической упаковки. И тогда отчуждение собственности можно представить и оправдать, например, мотивацией целесообразности обобществления на благо "угнетаемого" большинства.

В эти угрожающие их благополу-

чию дни антрепренеры сохраняли – хотя бы на внешнем уровне – олимпийское спокойствие. Уже все или почти все группы театральных работников объединились в свои профессиональные союзы, исключением были антрепренеры. Это тем более удивительно, что еще в середине марта "Театральная газета" в редакционной статье пророчествовала: "Конечно, по создании Союза актеров создастся и "Союз антрепренеров". И пусть. Прекрасно. Этого нечего бояться, это вполне естественно. Это будут два регулятора, устанавливающие правильный ход машины театра"[122]. Но время шло, а Союза антрепренеров все не было. Сказать, что никто из них не услышал грозовых раскатов наступающей социальной бури, было бы неверно – ведь не из благотворительных соображений С.И. Зимин отказался от антрепризы, а проницательный Ф.А. Корш сдал здание своего театра на срок с Великого поста до 1 июля "Товариществу артистов театра Корша", а затем, в декабре 1917 г., вообще продал его М.М. Шлуглейту. Значит, почувствовал он что-то такое "верхним чутьем", что подвигло его расстаться с любимым, сделавшим его имя известным на всю Россию делом.

Антрепренеры выжидали до сентября. Сегодня трудно с уверенностью судить, чем это было вызвано. Быть может, их поддерживала вера в священный принцип частной собственности? Или они самоуверенно полагались на свою незаменимость в театральном деле? А, может быть, просто растерялись – ведь либеральная пресса взахлеб и настойчиво формировала из них "образ врага" художника? Или, попросту, не придали они значения актерским угрозам, сочтя их обычной эмоциональной бравадой? Ведь, действительно, особых поводов для беспокойства у антрепренеров вроде бы не было: собственность и капитал у них сохранились, навыки хозяйствования они не растеряли, сохранялось и уважение в коридорах власти РТО – ведь не случайно именно их коллеги были выбраны на ответственные руководящие должности в совете РТО. Казалось, можно спокойно ждать, пока все утрясется и встанет на свои привычные места. Но вот в этих-то расчетах антрепренеры и ошиблись.

В норме общественная жизнь идет своим размеренным и потому предсказуемым порядком; в ситуации же революционного нетерпения зигзаги общественного настроения непредсказуемы: митинговое самовозбуждение революционизирует массы не по дням, а по часам. Привычные нормы общественной жизни стремительно летят под откос, все рушится, и предсказать что-нибудь в этом обвале бессмысленно. Здесь, по-видимому, действует закон: хочешь поспеть за жизнью – торопись, иначе вчерашний либерал рискует прослыть ретроградом и консерватором, что и случилось, например, с П.Н. Милюковым, и не с ним одним.

В летние месяцы, по мере роста профессионального самосознания, актерская громада, ведомая просвещенными режиссерами, объявила предпринимателям священную войну: "Смерть антрепренерам или актеры-пролетарии, соединяйтесь!".

Антрепренеры поняли неизбежность объединения сравнительно поздно – только в июле образовался союз, и то лишь киевских антрепренеров. Пресса недоумевала: почему

нет общероссийского союза, который "столь необходим, что приходится удивляться беспечности петроградских, московских, одесских и иных предпринимателей"[123].

После долгой раскачки провинциальные и московские антрепренеры провели 20 августа частное совещание в РТО в связи, как сообщалось, "с предстоящим зимним сезоном".

Впрочем, медлительность антрепренеров в это смутное время некоторые театральные деятели объясняли просто, в полном соответствии с "образом врага": они были уверены, что у антрепренеров уже давно есть свой союз – "секретный, вроде масонской ложи"[124]. Но это не соответствовало действительности – лишь в самом конце ноября, уже после Октябрьского переворота, был подготовлен проект устава Союза антрепренеров, причем его предполагалось организовать при РТО, а его действительными членами могли быть только члены РТО. Такая явная ориентация на патронаж РТО вызвала законное недоумение редакции "Театральной газеты": "...что за бессилие, какая-то мамина юбка, которую союз боится выпускать?"[125].

Однако в действиях антрепренеров была своя разумная логика: призывы актерских союзов к бойкоту работодателей заставляли последних держаться за РТО. Впрочем и РТО было заинтересовано в их поддержке, особенно в связи с инициативой союзов "сорганизоваться", что тоже грозило РТО неприятными последствиями.

Понятно, что такой противоестественный для большинства социально-возбужденных актеров альянс нуждался в своем идеологическом оправдании. РТО щедро отдавало страницы своих изданий для публикаций на эту животрепещущую тему: "Театральное предприятие никак не может быть приравнено к фабрике или заводу, точно так же, как антрепренер не может быть приравнен к хозяину-фабриканту или заводчику. Между этими элементами "производства" может быть проведена только аналогия, но не сравнение"[126].

Трудно судить, был ли хоть какой-либо толк во всех рассудительных статьях и аргументах в эти лихорадочно проживаемые месяцы российского "перманентного митинга" (по выражению З.Н. Гиппиус) – ведь даже в Петроградском университете раздавались призывы к созданию ни много ни мало "федерации умственного пролетариата"[127].

Возможно предположить, что на смену сладостному свободоговорению и вечевой вольнице противостояния рано или поздно должно придти время созидательной работы. Однако к такому повседневному рутинному труду выборные руководители театральной общественности в своем подавляющем большинстве были не готовы. Впрочем, было бы странно, если бы дело обстояло по-другому. Сколь бы самоутешительно не называли себя театральные работники России "деятелями", в действительности же ни в характере их профессионального труда, ни в системе социальных отношений не было условий, способствующих воплощению этого высокого звания в жизнь. Вообще, за очень редким исключением, как, например, М.Г. Савина, деятельность на общественном поприще для талантливого артиста скорее исключение, чем правило. Сама природа сценического искусства и реальные условия актерской профессии опреде-

ляют их эгоцентрическую систему ценностей, в силу чего артисту чужда или, во всяком случае, не совсем по сердцу общественная работа. Скорее даже наоборот, к стремлению некоторых своих коллег утвердиться на общественном поприще он относится с подозрением, расценивая это как своего рода измену творчеству, искусству. Истинный талант всегда изначально одинок. Выступить с декларацией, подписать протест, гневно заклеймить что-то постыдное – на это артист способен, но добровольно взваливать на себя ношу постоянной общественной работы с ее неизбежной рутиной и канцелярщиной – нет, это все-таки другое, к этому душа у них совсем не лежит. Разумеется, мы говорим об общей тенденции, хотя есть и исключения – художники, ангажированные властью, или добровольно, по идейным соображениям, поставившие свой талант в услужение или противостояние ей.

Повторим, сама природа сценического творчества не содержит в себе внутренних стимулов к общественной и, особенно, управленческой деятельности. Художник-управленец – это все-таки исключение. Поэтому есть весомая доля правды в утверждении критика, увидевшего в поведении артистов "почти полное отсутствие ясных конкретных требований и определенных программ и исключительный индефферентизм к вопросам стойкого проведения в жизнь тех начал, которые все же кое-как удается провести"[128].

Противостояние союзов и РТО

Противостояние союзов и РТО шло по восходящей линии. В июне совет РТО пригласил все существующие в России профессиональные союзы провести координационное совещание. А в июле Петроградский союз сценических деятелей объявил, что по согласованию с московским, киевским, одесским, николаевским, ростовским и еврейским союзами 19-24 августа в Петрограде будет проведена конференция профессиональных союзов художественных работников сцены[129]. Отметим, что в отличие от РТО, петроградцы толковали "профессиональные союзы" расширительно, включая в них и местные объединения. Такая



ЛЕНИНЪ—артистъ Малаго театра.
(Просятъ не смѣшивать).

поспешность в проведении представительной – хотя бы по названию – конференции не случайна. Думается, что на конкретную дату ее созыва повлияло решение РТО провести 25 августа–6 сентября свой очередной съезд “для совместного товарищеского обсуждения вопросов, связанных с реорганизацией театрального дела”[130].

Ситуация для театральной общественности была, признаемся, неординарной: в театральной как и в политической жизни страны сложилось своеобразное двоевластие. И РТО, и союзы собирались практически одновременно, грудь в грудь, провести свои высшие форумы, и сделать выбор между ними – с кем идти, кого поддерживать – было не простой задачей. Трещина между союзами и РТО проходила по-живому, по людям. Жажда перемен и надежда на лучшее будущее толкали артистов в союзы, чувство долга и гарантия привычного, стабильного удерживали их в составе РТО.

Правда, РТО наконец-то решилось на компромисс. Это выразилось в персоналиях комиссии, которой предлагалось обсудить “на каких началах и принципах будет созван съезд”[131]. В комиссию вошли: от РТО – А.А. Бахрушин, А.С. Кошеверов и М.И. Комаров, от Союза – В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, В.В. Тихонович и М.Ф. Ленин. На заседаниях комиссии были выработаны основные положения организации съезда. В частности, договорились, что его делегатами могут быть представители общественных организаций, согласовали список этих делегаций – их набралось 30, выработали квоту представительства: от каждой организации – по одному делегату, если же организация объединяет деятелей театров разных видов, то делегируются представители от каждого вида театра. Согласились пригласить те организации, которые успеют образоваться до съезда. Не забыли и центральные органы, объединяющие “местную работу в данной области”[132].

Выработанные принципы были простыми и совсем не простыми одновременно. Действительно, многочисленный союз, например, драматических актеров посылал на съезд одного делегата, а вдвое или втрое меньший по численности союз артистов и хористов – как минимум, двух. Формально вроде бы все верно – ведь предлагалось образовывать Союз союзов, а на самом деле явно прослеживается тайный умысел договаривающихся сторон переиграть друг друга. Судя по букве договора, РТО имело хорошие шансы удержать в своих руках вожжи театрального управления.

Думается, что во многом эти условия (разумеется, наряду с другими причинами) подвигли В.Э. Мейерхольда ускорить создание союза мастеров сценического искусства – режиссеров и художников-декораторов. В середине июля пресса сообщала: “В.Э. Мейерхольд сейчас в Москве, где организует Союз мастеров театральных постановок”[133]. А 10 августа состоялось первое заседание союза, в котором приняли участие Ю.П. Анненков, Н.Н. Евреинов, Ф.Ф. Комиссаржевский, А.В. Лентулов, В.Э. Мейерхольд, В.Г. Сахновский, А.Я. Таиров и другие. Необходимость объединения обосновывалась, в частности, тем, что в московском Малом театре в состав художественной комиссии не выбрали ни режиссера, ни художника. На совещании пришли к соглаше-

нию, что новый союз автономен, но будет тесно сотрудничать со Всероссийским союзом сценических деятелей. Собрание признало доказанным, вопреки мировой практике, что авторское режиссерское право существует. В заключении сформировали несколько комиссий, и в том числе – об авторском режиссерском праве, которую возглавил В.Э. Мейерхольд[134].

Петроградцы условия компромисса РТО не приняли и выдвинули свои принципы проведения съезда. Они предлагали созвать его с 5 го по 12 августа в Петрограде, чтобы подчеркнуть его отличие от предыдущих съездов РТО. Как и раньше, они считали невозможным "соединение актеров и антрепренеров", что было выражено уже в первом пункте их требований: "...съезд профессиональный, и потому участвовать в нем могут деятели всех родов сценического искусства, вносящие в дело искусства только труд, но не капитал, то есть не предприниматели"[135]. При этом особо оговаривалось, что "художественные деятели сцены, принимающие одновременно участие в антрепризе, могут быть допущены к участию в работе съезда с особого в каждом отдельном случае разрешения Президиума съезда"[136].

На фоне дореволюционных безупречно-отточенных формулировок юридическая неряшливость этого пункта не может не вызвать удивления. Разве антрепренер привносит в "дело искусства" только капитал? Если сценическое искусство де-факто признается "делом", что прямо следует из текста, то кто-то должен это дело организовывать. Значит, этот кто-то неназванный вкладывает в дело кроме капитала еще и труд, умение, коммерческий расчет, организаторский талант. Разве, наконец, уважающий себя антрепренер не рискует своим добрым именем? Конечно, рискует, и это не хуже нас понимали петроградцы, но передернули в пылу полемики, и передернули сознательно, в пику РТО.

Соперничество РТО и союзов приводило к тому, что каждая из противоборствующих сторон стремилась всеми возможными средствами, далеко не всегда корректными, обеспечить себе на съезде большинство. Компромисса не получилось, входящие в комиссию представители союзов – В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, М.Ф. Ленин и В.В. Тихонович – выступили против проведения съезда в августе, предложив перенести его до Поста[137].

Съезд не складывался, и тогда Совет РТО решил созвать в Москве Чрезвычайное общее собрание.

Тем временем союзы вырвались вперед – 20 августа в Петрограде открылась конференция профессиональных союзов художественных работников сцены, включая артистов варьете и цирка. Принцип представительства на нем был более демократическим, чем в проекте РТО: каждый местный союз мог послать трех делегатов с правом решающего голоса, а от трупп, еще не объединившихся в союзы, – делегатов с совещательным голосом. Как и полагалось, был заявлен широкий круг вопросов: организация Всероссийского профессионального союза, утверждение устава и нормативного (нормального) договора, муниципализация и государственные театры и т.д.

Народу, впрочем, собралось не много – всего около 30 человек, но это не повлияло на накал страстей.

Конференция началась с высокой

ноты – с выступления председателя Союза еврейских артистов и хористов, артиста из Одессы И.Г.Веритэ. Журналист характеризовал его "явным большевиком, с хорошей коммерческой головой, с большой энергией и злобой, натасканной на антрепренера"[138]. И.Г. Веритэ не только объявил смерть антрепренерам "Душите антрепренеров, как они душили нас! Это мерзавцы, подлецы! Они мильоны нажили!"[139], — но и подсказал актерам надежную методику их удушения: "...усиливая свои требования, бастуя, срывая, буде надо, предприятия, чтобы антрепренер всегда чувствовал страх и был застигнут врасплох"[140].

Он закончил выступление под аплодисменты большинства делегатов.

Проект экспроприации театров

В духе этой логики было и внесенное А.Я. Таировым предложение об экспроприации театров. Впрочем, здесь необходимо маленькое уточнение. В день открытия конференции в журнале "Театр и искусство" была опубликована статья с проектом радикальной реформы театрального дела России. Автором ее был упомянутый выше Вл.Градов, обвинивший в 1916 г. Немировича в незнании театров провинции. Прочитаем внимательно его текст: "До сих пор театры составляют собственность либо городов, либо частных лиц и служат лишь источником доходов, при каковом условии общегосударственное значение театров отходило на второй план. (...) Особое зло принесла театру муниципализация театральных зданий, при которой театр являлся не только источником доходов, но и давал отцам города несчастное право издеваться над искусством. Пресловутые городские комиссии (...) и их деятельность по управлению русским искусством – это собрание смешных и в то же время до ужаса жутких анекдотов. Пора этому положить конец! Театры должны составлять государственную собственность. Городам отчуждение театров компенсируется введением налога в пользу города с театральных билетов, например 1/2 коп. с проданного билета. (...) У частных владельцев театральные здания отчуждаются путем уплаты стоимости и с % доходности по справедливой оценке. Право распоряжения государственными театрами передается правительством Всероссийскому союзу русских актеров, который и осуществляет это право через особую комиссию, подлежащую избранию общим собранием членов союза"[141].

Как мы уже отмечали, идеи имеют свою судьбу. Напомним, что за двадцать лет до описываемых событий А.А.Максимов на I Всероссийском съезде сценических деятелей предложил создать общество, которое с помощью ИРТО приобретает в собственность у всех частных владельцев театральные здания и с его помощью управляет ими на артельных началах. В революционные дни Февраля Вл.Градов модернизировал эту идею – выкупаются здания не только частных, но и муниципальных театров. Они становятся государственной собственностью, а распоряжается ими артистический союз.

Вот эту градовскую идею отчуждения муниципальной и частной театральной собственности и предложил вниманию делегатов А.Я.Таиров, уточнив лишь, что государство пере-



(сидятъ на полу) (слѣва на права): г.г. Грибковъ, Арди, Веритэ, Егоровъ. 2 рядъ (сидятъ): г.г. Брагинъ, Ге, Градовъ, Лапицкій, Таировъ, Ленинъ, Мейерхольдъ, Кулябко-Корецкая. 3 рядъ (стоятъ): г.г. Левидовъ, Ермаковъ, Се-, Анчаровъ-Мутовкинъ, Добролюбова, Симонъ, Левикъ, Добрынинъ, Айдаровъ, Любошъ, Костинъ, Поповъ, Ольханскій, Анненковъ, Ратовъ, Галян-Яновская.

ДЕЛЕГАТЫ ВСЕРОССІЙСКОЙ КОНФЕРЕНЦІИ ПРОФЕССІОНАЛЬНЫХЪ СОЮЗОВЪ.

дает театры не Всероссийскому союзу артистов, а Всероссийскому профессиональному союзу. Большинством голосов утвердили соответствующую резолюцию, несмотря на протест И.М. Лапицкого “против зарвавшегося большевизма театрально-анархических конферентов”[142].

Пока театральная общественность России по привычке неторопливо определялась в своем отношении к экстравагантному градовско-таировскому предложению, вмешался А.Р. Кугель. Он был возмущен решением конференции, справедливо усматривая в нем конец живительного частного почина в культурной жизни страны и заявку на властную монополию союза. Весь блеск своего публицистического таланта положил он на борьбу с этим предложением. Он иронизировал, что проект “великолепен, можно сказать, гениален, хотя и отражает явно на себе черты агрикультурной социализации или национализации В.М. Чернова”[143]. Он предупреждал: “Если представить (...) что “desiderata” (намерения. – **Г.Д.**) этой конференции осуществились бы, то это означало такой социальный переворот, перед которым даже большевистские утопии представляются детской игрой. Как-никак большевистские претензии не идут дальше переложения организации производственного процесса на государство,[144] тогда как пожелания “конференции” устанавливают ни более ни менее отчуждение всех театральных зданий, как общественных, так и частновладельческих, с передачей их “профессиональным союзам” гг. Таировых, Мейерхольдов и пр. (...). Пока они настаивают на том, чтобы “хва-

тать предпринимателя за горло", и, разоряя предприятия, вести театры к "обобществлению", и затем, во-вторых, лишить предпринимателей "всяких прав на репертуар и художественную сторону", то есть, иначе говоря, столь же прямо и откровенно вести все театральные предприятия к разорению, ликвидации и прекращению". Он отчаянно предостерегал: "Мы отлично (...) из практики, знаем, что таировские и мейерхольдовские театры всегда и неизбежно вели к прогарам и дефицитам[145]. Таким образом, театральный капитал был бы просто сведен к нулю. Плакали денежки дававших им"[146].

Сказать, что ламентации А.Р. Кугеля были гласом вопиющего в пустыне – неверно, но также неверно было бы утверждать, что театральная общественность горячо поддержала его. Ситуация была сложнее, но как бы то ни было семя сомнения было брошено, шел вегетационный процесс его развития. Делегаты конференции утвердили нормы представительства на Всероссийский съезд профессиональных театральных союзов: организации до 100 человек посылают одного делегата, а остальные – по одному от каждых 100[147].

Конференция близилась к своему благополучному завершению, оставалось только принять устав, но именно по этому вопросу разгорелись нешуточные страсти и яростные баталии. Яблоком раздора стал первый пункт проекта устава, провозглашавший – в редакции И.Веритэ – что "во всех областях своей жизни союз стоит на точке зрения международной классовой борьбы пролетариата"[148]. Однако далеко не все делегаты разделяли его марксистскую фразеологию. Долго совещались, обсуждали, искали компромисс и в конце концов записали, что союз "руководствуется принципами профессиональной борьбы трудящихся масс"[149]. Но и эта формулировка не устроила часть делегатов по причине своей классовой лексики, и "возмущенная большевиками сторона вышла из зала заседаний"[150]. Л.Б. Яворская от имени делегации "Союза русских драматических актрис" демонстративно покинула конференцию. Она имела на это моральное право – ее гражданская позиция была вне подозрений: в 1901 г. она, вместе с мужем, князем В.В. Барятинским, открыла и до 1906 г. держала фрондирующий Новый театр, при ее участии издавалась прогрессивная газета "Северный курьер", позже запрещенная властями, она демонстративно выразила протест против юдофобской пьесы С.К. Литвина и В.А. Крылова "Контрабандисты", а на своем бенефисе в 1906 г. говорила, что возрождение театра невозможно, пока "не падет весь старый режим, ненавистный и бездарный". Так что ее возмущение понять можно – где были тогда И.Вэрите и иже с ним?!

Чрезвычайное общее собрание РТО, открывшееся 27 августа, обсуждало свой круг вопросов: о положении театров в связи с дороговизной в стране, регламентации театральной жизни, реорганизации РТО, новом уставе, средствах общества, сроках созыва съезда и т.д. Избрали совет, решили вопрос о фонде помощи "на случай безработицы, могущей возникнуть либо по причинам обычным, либо на почве организованной борьбы с капиталом"[151]. В связи с усиливающейся в стране дороговизной совет РТО разослал в города телеграммы, в

которых просил управы и думы "для спасения сезона оказать всевозможное содействие предприятиям, а также – разрешение повысить цены на места, что является необходимым и справедливым"[152].

Двоевластие в театральном деле сохранялось, но пафос радужных надежд весенних месяцев как-то стих и увял. Уже Чрезвычайное собрание РТО прошло вяло, без особого энтузиазма. На докладе С.А. Корсикова-Андреева, "призывавшего быть достойным великой революции (...) аудитория постепенно таяла, и к концу доклада осталось десятка полтора слушателей"[153].

Причина этого не в консерватизме РТО, ведь и на собрании Петроградского союза сценических деятелей (18 октября) не хватило делегатов для принятия устава, без которого бессмысленно собирать съезд. Руководство союза по-прежнему делало ставку на борьбу с антрепренерами: "Член союза не может заключить договор с антрепренером без согласия союза. Совет может отозвать своих актеров из труппы, объявлять бойкот или забастовку... (...) Если член нарушит приказ – совет исключает его из союза и лишает права играть не только на Петроградских сценах, но и (...) во всех российских театрах. Затем во всех театрах столицы и ее окрестностей могут играть только члены союза. Не член – выгоняется вон. (...) Шаляпин с Собиновым не будут выступать ни в Мариинке, ни в Народном доме, если не предъявят членских билетов, подписанных тов. Лапицким или Левитаном"[154].

Столь явная и откровенная ориентация союза на монополию власти возмутила общественность. "Даже тов. рабочие Путиловского завода, – комментировал журналист, – и те понимают, что нельзя всех рабочих обязать быть большевиками, эсерами и т.п. Даже рабочие бывают разнопартийные и беспартийные, состоящие в профессиональных союзах и бессоюзные"[155].

Профессиональная независимость артиста – а это важнейшая составляющая его мироощущения и мироповедения – была в РТО больше, чем отмеренная ему благодетелями из союзов степень социальной свободы. Известная певица Клара Юнг имела неосторожность отказаться вступить в Союз еврейских солистов и хористов. Как и некоторые популярные артисты, она не желала зависеть от его инструкций и указаний. Ответные санкции союза последовали незамедлительно: он запретил солистам и хористам вступать в труппу К. Юнг. "За неповиновение – бойкот", – возмущалась пресса[156]. И.Г. Веритэ на августовской конференции хвастался властью возглавляемого им союза, наказавшего упрямую актрису, – гордячка "сидит без труппы и без дела"[157].

Стремление лидеров союзов сосредоточить в своих руках всю полноту власти, все рычаги регулирования и нормирования профессиональной жизни сценических деятелей было во многом обусловлено традициями авторитаризма, отсутствием в стране устойчивых демократических принципов общежития. Наполеоновские замашки лидеров союзов в какой-то мере опирались на явные или тайные амбиции широкой актерской массы, получившей в условиях хаотической демократии долгожданный шанс "выбиться в люди" или, на худой конец, попытаться укротить талантливую

знаменитость. "Прежде бывало, – писала пресса, – какая-нибудь застоявшаяся кордебалетка (...) или какой-нибудь господин из последних рядов (...) смотрели на ту же Гельцер с обожанием, завистью, восхищением, озлоблением... Теперь же, в эпоху товарищей, гг. кордебалетные запрудили своими представлениями разные комиссии, комитеты и чувствуют себя вершителями судеб"[158]. Есть грустная правда в горьковском размышлении в эти дни: "Всюду – внутри и вне человека – опустошение, расшатанность, хаос и следы какого-то длительного Мамаева побоища. Наследство, оставленное революции монархией – ужасно. (...) ...монархическая власть в своем стремлении духовно обезглавить Русь добилась почти полного успеха"[159].

К концу сентября актеры разуверились в громких лозунгах и торжественных декларациях новообразованных союзов: надежды и обещания остались в прошлом, а время свершений не только не наступало, а, наоборот, отодвигалось все дальше. Надо было заключать контракты на зимний (активный) сезон, а все оставалось по-прежнему неясным и неопределенным. И.В. Тартаков, например, не решался брать антрепризу – ведь "постановлено было исключать таких из союза. Но как только Тартаков потеряет свои антрепренерские капиталы (...) так он сейчас же, механически, восстанавливается в своих союзных правах, берется под защиту актерского союза"[160].

Действительно, вероятнее всего, исключат – для острастки, потом, может быть, восстановят, не Бог весть какая архисложная процедура. Хотя дело, конечно, не в исключении-восстановлении, это всего лишь частный случай; более важным нам представляется разочарование и неверие актерской массы в реальную, а не провозглашенную дееспособность союзов.

Вообще, есть грустный парадокс, своего рода социальная ловушка для возникающих в революционные дни партий, союзов, объединений: чтобы привлечь на свою сторону большинство и утвердиться, они нуждаются в максималистских лозунгах и обязательствах, но со временем со всей очевидностью обнаруживается нереальность всех громких обещаний. Можно допустить, что лидеры артистических союзов никого сознательно не вводили в обман, скорее, это был общий самообман на волне революционных надежд.

Время шло, радужные ожидания театральной общественности не сбылись, наступало время разочарований. Эту очередную смену настроений опять-таки раньше почувствовали в РТО. Оно вновь предложило совету Союза московских актеров компромисс, на этот раз – честный, без всяких тайных умыслов. По плану РТО оно переименовывалось в Союз союзов актеров, состоящий из антрепренеров и всех остальных работников театра. "Новая организация, – радовалась пресса, – опровергнет существующее мнение, что актерство не может объединяться".[161]

Итак, после всех попреков и раздоров, после многомесячной борьбы и противостояния здравый смысл брал верх: сотрудничество между новыми союзами и РТО начинало налаживаться. При всех издержках и перипетиях этого долгого конфликта дело шло к мирному сотрудничеству, и можно было надеяться, что наконец-то появятся условия для согласо-



К.Юнг

ванных, взаимоприемлемых действий между актерами и антрепренерами, сценическими деятелями и их выборными организациями, театром и городом, театром и новой властью. В этой ситуации было немаловажно, какую позицию займут актеры государственных театров – вершины театральной пирамиды России.

Проблема заключалась в том, что при общих корпоративных интересах актерской громады была в ней своя неформальная иерархия, причем не только иерархия талантов, но и места службы. Артисты императорских театров ощущали себя "белой костью", избранными счастливчиками по сравнению с провинциальными и даже столичными актерами, выступавшими в антрепризе и товариществах. Гарантированные социальные блага, устойчивость жизненного уклада и творческой работы формировало у них своего рода кастовое мышление, которое вызывало законное раздражение у остальной актерской громады, недолюбливавшей высокомерных "царедворцев".

Даже в ситуации революционного слома и радостных надежд на обновление жизни артисты бывших императорских театров не забывали о своей "инаковости", о той дистанции, которая отделяла их от остальной массы артистов. Так, в Москве они спешно создали комиссию для разработки проекта артистического клуба-собрания "исключительно для артистов государственных театров". А в Петрограде хваленое актерское братство "разделилось на два больших, скрыто враждебных лагеря – артистов государственных театров и артистов частных театров. (...) ...между обеими этими группировками сразу же образовалась пропасть, ощущавшаяся во всех общественных выступлениях, во всех действиях"[162].

В пику "царедворцам" самые горячие артистические головы из частных театров решили пожертвовать не только искусством, но и собой – они начали агитацию за закрытие театров, роспуск трупп и отправку артистов на фронт. Большинство, однако, этих актеров-камикадзе не поддержало.

Апофеоз "Свободная Россия"

Февральскую революцию артисты императорских театров встретили с восторгом и воодушевлением, как, впрочем, и вся интеллигентная Россия. Некоторое – хотя и очень приблизительное – представление о переполнявшем их чувстве радости дает описание "небывало торжественного" открытия спектаклей в Большом театре 13 марта: "...занавес поднялся под звуки "Марсельезы". На сцене, на фоне декорации, изображающей лазурное небо с



ярко горящим солнцем, – прекрасная женщина с разорванными кандалами в руках. Это – “Освобожденная Россия”. У ног ее – лейтенант Шмидт. Вокруг – плеяда русских писателей: Пушкин, Лермонтов, Грибоедов, Гоголь, Некрасов, Достоевский, Толстой; тут же Чернышевский, Белинский, Писарев, Добролюбов; сидит, скрестив руки, Бакунин; стоит Петрашевский; опустив голову, глубокую думу думает Шевченко; в черном платье Перовская; а вокруг них изможденные лица в серых арестантских халатах... Дальше, в мундирах александровских времен – декабристы, и среди них кн. Волконская, кн. Трубецкая. Дальше – студенты, крестьяне, солдаты, матросы, рабочие, представители всех классов и народностей России.

Теперь все они победно поют “Марсельезу”. Впереди этой живой картины стоят навытяжку А.И. Сумбатов и его помощник Л.В. Собинов. Публика рукоплещет. У многих на глазах слезы”[163]. Добавим к этому, что одетый в “боярские” одежды хор пел “Марсельезу”, на текст К.Бальмонта “Гимн свободной России”.

А за день до этого “Эй, ухнем” по единодушному требованию публики была хором бисирована, “Марсельеза” – повторена восемь раз: трижды – в зале, а в антрактах – еще пять раз.

В Малом театре живую картину “Апофеоз свободе” венчала Свобода (А.А. Яблочкина) “со снопом в одной руке и цепями в другой”, рядом с ней – комиссар Москвы Н.М. Кишкин и командующий войсками Московского военного округа А.Е. Грузинов, прибывшие из Большого театра. И здесь публика с воодушевлением исполнила “Марсельезу”, а затем устроила овацию и качала на руках А.И. Южина и присутствующих сол-

дат"[164]. В Киеве тоже решено было устроить во всех театрах по одной и той же программе "Утро свободы".

Конечно, все эти "живые картинки" были сделаны лубочно и по-детски наивно. Потом все это повторится – уже как вызов новой пролетарской власти – 28 ноября, когда в Петрограде в Михайловском театре будет показан "Апофеоз Учредительному собранию": шествие артистов в костюмах всех населяющих Россию народностей на фоне Кремля.

День открытия государственных театров после революции был первым и последним днем единения всех его работников в общем порыве, все остальные восемь месяцев свободы такое уже больше ни разу не повторилось.

Правда, в самом начале революции творческие деятели были достаточно единодушны в своих устремлениях. Так, 3 — 5 марта в Большом театре проходили общие собрания всех трупп, и было признано совершенно неприемлемым подчинение художественного учреждения конторе. Постановлено было, что "впредь театр должен управляться выборной коллегией". При этом выборная коллегия (совет) получала решающие права и в вопросах формирования репертуара, который должен был складываться "заблаговременно", чтобы каждый артист знал заранее, "что он играет в следующем сезоне, каково его участие в общей работе"[165].

Артисты еще объединялись в борьбе за самоуправление, но со временем в государственных театрах все более явственно стал звучать и другой мотив – сведение личных счетов. Больше всех досталось самобытным, талантливым актерам. "Суфлер Большого театра Овчинников привлекает к судебной ответственности Ф.И. Шаляпина за оскорбление словами на представлении "Дон Карлоса" 10 февраля, – сообщалось в мартовской прессе. – Это первый случай привлечения Шаляпина к законному суду"[166].

Ф.И. Шаляпину вообще не везло: его попытка исполнить на благотворительном концерте-митинге в Мариинке гимн свободной России собственного сочинения закончилась конфузом: хор, который сводил с ним какие-то старые счеты, отказался петь[167].

Досталось и В.Э. Мейерхольду – в марте "Петроградский листок", недовольный постановкой "Маскарада", пустил в оборот хлесткое словечко "мейерхольдовщина"; правда, соответствующих оргвыводов не последовало. А в апреле в Александринке "сцепились Аполлонский, Мейерхольд и Лаврентьев, – записывал в "Дневнике" В.А. Теляковский, – причем Мейерхольд заявил (...) что бы ни говорили, он из театра не уйдет, "пускай в меня стреляют – я как офицер на посту останусь"[168]. Вот тогда-то Аполлонский и сравнил Мейерхольда с Распутиным, заявив, что влияние "режиссера-модерниста" на театр так же растлевающе, как Распутина на бывший царский двор, за что и получил вызов на дуэль.

В.А. Теляковской не участвовал в этой ярмарке тщеславия. Он демонстративно держался сторонним наблюдателем, хотя на его глазах рушилось дело, которым он управлял почти 20 лет твердой, уверенной рукой. Он бесстрастно фиксировал в своем дневнике начало распада образцовых в прошлом императорских театров. Особенно его удивляло, какие метаморфозы претерпела идея "равенства" в сознании театрального сообщества:

"Из разговоров с артистами я вижу, что все почти они друг к другу плохо относятся. (...) Каждый старается о другом сказать дурное, и каждый заботится исключительно о себе. Власть в руки забирают наименее даровитые – более даровитые держатся в стороне и даже не прочь уйти из театра. (...) К крупным артистам большая зависть, и равенство понимается в смысле (...) что менее способные должны сравняться со способными и на равных с ними получать содержание и чередоваться в ролях. Искусство, – подытоживает он, – не потерпит такого равенства, и более даровитым при таком порядке придется уходить"[169].

Брожение охватило не только артистов – рабочие тоже роптали и отказывались дежурить по ночам, что было весомой угрозой – в столицах было неспокойно.

Роптала публика – если первую неделю билеты шли в свободную продажу, вне абонемента и по дешевой цене, то вскоре все вернулось на круги своя. Вдобавок, случилось невероятное – в государственных театрах стали пропадать пальто, калоши, у самого В.А. Теляковского из директорской ложи украли часы. И какая дикость – "никто за это не хочет отвечать", – возмущался он.

Поиски преемника В.А.Теляковского

Понятно, что в этой ситуации комиссару необходимо было срочно найти В.А. Теляковскому достойного преемника. Задача была не из легких – требовался деловой, энергичный, хорошо известный в театральных кругах человек. Ф.А. Головин сделал предложение А.И. Южину-Сумбатову, но тот отказался – слишком много хлопотных дел было у него в Малом театре. Следующей была кандидатура С.П. Дягилева, но премьеры отвергли ее. Видимо, они не забыли, как в 1901 г. он метил на должность "действительного директора императорских театров" и затеял – при поддержке вел. кн. Сергея Михайловича – многоходовую интригу против занимавшего этот пост С.М. Волконского. Дело, правда, не выгорело, и в итоге получился грандиозный скандал – его уволили с государственной службы с "волчьим билетом"... Кроме того, в работе он был крутоват, больше о деле, чем о людях думал. Так что кандидатура С.П. Дягилева у артистов сочувствия не вызвала.

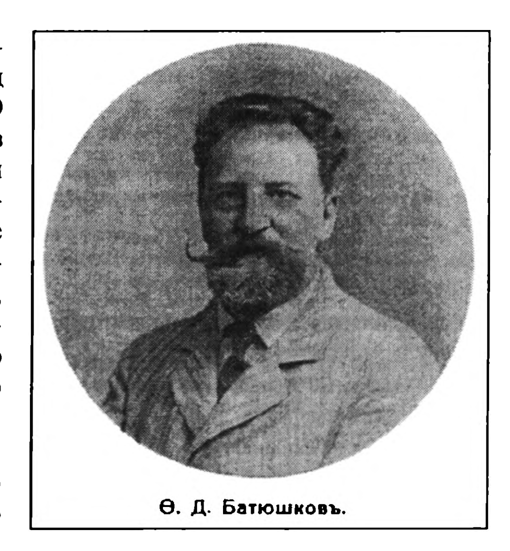
Поразмыслив, комиссар пригласил на переговоры Вл.И. Немировича-Данченко и поручил ему подготовить проект перестройки государственных театров. В.А. Теляковский, далеко небезразличный к судьбе этих театров, выбор одобрил – еще-бы, в разные годы он сам вел переговоры с Немировичем о переходе в императорские театры – но, памятуя об их неутешительных результатах, предупредил комиссара, что Немирович скорее всего откажется: "...его, наверное, будет смущать страшно малое содержание, ибо в Художественном театре он получает около 30.000 рублей"[170]. Немирович, однако, не отверг сделанное ему предложение, он колебался, потому что, по свидетельству В.А. Теляковского, "хотел заниматься теорией и боялся, что мелочи этого громадного управления семью труппами будут занимать у него весь день. Пришли к заключению, что театры могут существовать отдельно, но все вместе должны быть причислены к

какому-нибудь министерству — например, народного просвещения под контролем товарища министра"[171]. О переговорах узнали артисты — шила в мешке не утаишь — и поспешили продемонстрировать будущему директору свои верноподданнические чувства. Р.Б. Аполлонский опубликовал в "Петроградской газете" статью, в которой заявил, что работает с Немировичем "в одной плоскости". Это дало В.А. Теляковскому повод зло съязвить: "Или Аполлонский плохой математик и не знает, что такое плоскость, или он заведомо на этот раз любезно подстилает свою плоскость под ступни Немировича. (...) Аполлонский всегда ругал Художественный театр, но теперь, услыхав о назначении Немировича, стал даже его поклонником — как революция делает людей гибкими"[172].

Неизвестно, чем бы все это закончилось, но вмешался К.С. Станиславский — он был категорически против ухода Немировича из Художественного театра. Немирович послал телеграмму Ф.А. Головину: "С чувством глубокого смущения, что я не могу ответить на лестное и почетное для меня доверие, должен отказаться от Вашего предложения. Я напрягу все силы создать (...) проект... (...) Быть может, этот проект пригодится в свое время правительству. Но я не считаю себя способным разрабатывать его в существующих условиях бывших императорских театров"[173].

Получив очередной отказ, комиссар обратился к С.М. Волконскому, имевшему опыт директорства в императорских театрах. Но С.М. Волконский отказался, думается, именно по этой самой причине.

Можно посочувствовать Ф.А. Головину — некогда более чем престижная должность директора императорских театров фактически оставалась около двух месяцев вакантной. Тогда он начал переговоры с Ф.Д. Батюшковым.



Ѳ. Д. Батюшковъ.

Насколько удачен был выбор комиссара? Отвечала ли кандидатура именно Ф.Д. Батюшкова требованиям этого сложного и конфликтного времени?

В нашей литературе с начала 30-х годов утвердилась негативная оценка Ф.Д. Батюшкова, что, безусловно, объясняется его оппозицией Советской власти в конце 1917 — начале 1918 г. В мемуарах артистов Ф.Д. Батюшков выглядит человеком далеким от театра — "опять Батюшков падугу с пагодой спутал" — вроде бы посмеивались в кулуарах артисты Александринки, если верить Я.О. Малютину[174]. Сегодня трудно судить — была ли это обычная театральная байка, придуманная злыми на язык артистами, или это гораздо поздняя верноподданническая придумка мемуариста. Как бы то ни было, сын гродненского губернатора, приват-

доцент Петроградского университета, полиглот (он знал более 10 языков) и историк западноевропейской литературы Ф.Д. Батюшков был отнюдь не чужд театральному искусству: с 1900 г. он был членом театрально-литературного комитета, позже — его председателем, часто выступал в прессе как критик.

В.А. Теляковский по просьбе комиссара начал 20 апреля переговоры с Ф.Д. Батюшковым, но тот "долго не соглашался, не имея точно представления, что от него будут требовать и какую ответственность придется нести. Особенно его смущает материальная часть — вопросы бюджета, о которых он совсем не имеет понятия. Лишь желая в данном трудном случае выручить трудное положение театров, он соглашается временно принять эту должность, пока не найдут более подходящее лицо"[175].

Ф.Д. Батюшков хорошо понимал, в какой сложной ситуации ему придется возглавить руководство государственными театрами: в них пышным цветом расцвели групповщина, закулисные склоки и интриги. Младшие служащие требовали повышения зарплаты, артисты жаждали автономии, все занялись политикой, забыв о деле, о своих прямых обязанностях. Строгий и чинный порядок в бывших императорских театрах рушился — кражи уже перекинулись в Москву, и Л.В. Собинов был даже вынужден издать строгий приказ "ввиду участившейся пропажи верхнего платья". Совет солдатских и рабочих депутатов грозился запретить военнообязанным артистам играть, если не отменят "буржуйские привилегии" — абонементы и еще многое другое.

Зная об этой ситуации, Ф.Д. Батюшков все же свое согласие дал, но задолго до официального объявления о его назначении артисты начали активно интриговать против него — в двадцатых числах апреля труппа передала Ф.А. Головину свой список кандидатов. "Говорят против Батюшкова, — записывал в "Дневнике" В.А. Теляковский. — Я думаю, теперь безразлично, кого назначить — все равно не угодишь"[176]. Действительно, уже 23 апреля главный режиссер Александринки Е.П. Карпов заявил комиссару, что по его и артистов мнению "нельзя назначать во главу государственных театров уполномоченного, не запросив мнения артистов. Они решили, что и комиссар должен быть выборный, — записывал в "Дневник" В.А. Теляковский, — остается, значит, только выбирать правительство"[177].

Их поддержали москвичи: Л.В. Собинов и А.И. Южин демонстративно отказались от постов комиссаров — они считали, что назначение на эту должность петербуржца усиливает влияние северной столицы. 28 апреля Большой театр во главе с Л.В. Собиновым объявил "забастовку-протест в связи с известием, что театр будет существовать на новых началах, причем не сказано — каковы эти начала и кем они вырабатываются"[178]. Во время спектакля "Искатели жемчуга" возник митинг, на котором Собинов от имени театра призвал представителей общественных организаций и Совета рабочих и солдатских депутатов поддержать театр "и не дать его на административные эксперименты петроградским реформаторам"[179].

Ф.А. Головин обратился через прессу к Л.В. Собинову: "Очень сожалею, что Вы по недоразумению

сложили свои полномочия. Убедительно прошу продолжать работу до выяснения дела. Надиях выйдет новое общее положение об управлении, известное Южину, отвечающее пожеланиям деятелей театра"[180].

29 апреля Ф.Д. Батюшков был назначен "главноуполномоченным комиссара Временного правительства над бывшим Министерством двора по государственным театрам". А за день до этого ушел в отставку В.А. Теляковский, оставив в "Дневнике" своего рода театральное завещание: "Ухожу с ясным представлением, что много потрудился для Театра, и если что не выходило, то не из-за недостатка желания, а вследствие особенно трудных условий работы, находясь между двором, печатью, публикой, с одной стороны, чиновниками и артистами – с другой. Дальнейшее течение театральной жизни укажет, в чем я ошибался и что нужно для успеха дела театров. Думаю, что теперь временно прежние театры нужно закрыть на ключ, а заняться народным театром, столь необходимым в настоящее время для (...) развития общей доступной культуры массы народной. Тонкостями вкуса и изящества теперь не время заниматься. Дело это впереди, через несколько лет, когда улягутся страсти и настанет покой созидательной работы"[181].

Напомним, как в марте, в связи с арестом В.А. Теляковского, кое-кто радовался, что его "театральному владычеству положен конец". Когда первая волна бездумной эйфории по поводу свободы несколько спала, пресса уже более объективно оценивала его деятельность: "Теляковский занимал пост директора долго именно потому, что он нашел равнодействующую, он был идеальным "антрепренером в мундире "(...) и добросовестным хозяином миллионного бюджета (...); в придворную среду бездарных, ленивых и раболепных чиновников он принес трезвую рабочую голову, отличную русскую смекалку и честность чистоплотного человека"[182]. Его отставку связывали с изменившимися нравами, сумбуром и неразберихой, воцарившейся в государственных театрах: "Казенные театры при нем по праву сохраняли свою репутацию образцовых. Можно только пожелать, чтобы преемники В.А. Теляковского не уронили этой репутации и в погоне за всяческими автономиями не угасили духа настоящего искусства"[183].

Тем временем, пока под руководством Ф.Д.Батюшкова спешно готовился проект такой автономии, Союз деятелей искусств предложил провести в Петрограде муниципализацию – передать в ведение города Василеостровский театр, цирк и все театры общества "Попечительства о народной трезвости". Театральная общественность в очередной раз разделилась – так, А.Я. Таиров выступил резко против национализации или муниципализации театров: "...немыслимо отдавать театр под опеку государства либо городов, ибо это лишь смена старых уз на новые"[184]. И это были отнюдь не эмоции; отношение А.Я. Таирова объяснялось культурно-экономическими реалиями того времени: финансовый успех театров в годы войны возбуждал аппетиты городских властей, соблазняя их рассматривать театр как возможный источник дополнительных доходов местного бюджета. В Петрограде, Киеве, Нижнем Новгороде, Анапе, Витебске и мно-

гих других городах управы, не сговариваясь, установили дополнительные местные налоги на театральные билеты. Не устоял перед финансовым искушением и такой известный театральный город, как Воронеж: "...очевидно, блестящие материальные итоги последних двух сезонов (60 и 65 тыс.руб.) разожгли аппетит нашей недавно родившейся театральной комиссии, которая (...) предлагает (...) взимать за аренды городских театров раза в 1/2 больше прежнего". Кроме арендной платы в 2 тыс. руб., город "по условию, получает еще 10% с валового сбора каждого спектакля, и доход с так называемых доходных статей (вешалка, аренда буфета) тоже отходит в пользу города"[185].

Разнообразие форм – условие развития театрального дела

Финансовые вожделения городских властей демонстрировали театрам опасность, грозящую им в новых условиях жизни. А.Я. Таиров, Камерный театр которого в феврале 1917 г. закрылся, потому что город отказался выделить ему субсидию, имел все основания для беспокойства. Однако, отдавая должное его законной тревоге, скажем, что дело не в том, плоха или хороша сама по себе идея муниципализации, или антрепризы, или товарищества, или национализации театров; плохо, когда в такой разной по условиям исторического, культурного и экономического развития стране, как Россия, отчаянно пытаются найти и утвердить один-единственный способ решения мучительных проблем, в нашем случае – организации театрального дела.

Замечателен, например, опыт МХТ, удивительны его организационно-творческие реформы, но это его и только его уникальный опыт, потому что структурирующим и цементирующим началом театра были К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко, масштаб их личностного потенциала, их долготерпеливые усилия по строительству театра, их сложные, порой ревнивые отношения, от которых, в конечном итоге, выигрывало общее дело. Попытка механического переноса, слепого копирования мхатовских принципов организации творчества другим коллективом неизбежно закончится неудачей, ибо суть – не только в принципах, но и в людях, их реализующих. В новом же коллективе – другие люди, другой расклад отношений. Любой, умозрительно самый лучший способ организации творческого коллектива неизбежно приводит к краху, если за скобки выносится личность художника. В действительности, все должно быть наоборот – каждый театральный реформатор организует свой коллектив по принципам, позволяющим новым художественным идеям проявиться естественно и органично.

Тем временем, пропитанное – назовем его "низовым" – социализмом сознание части театральных работников требовало передела собственности – немедленной экспроприации всех частных театров. В декларациях и резолюциях актерских союзов постоянным рефреном, главным, стержневым требованием проходила идея ликвидации антрепризы и передачи частных театров товариществам и союзам. Опустим обсуждение правовых аспектов этой акции, скажем только,

что антреприза была становым хребтом театрального дела в России. Перешибить позвоночник несложно, но как мучительно трудно заставить после этого нормально функционировать все органы. И кроме того – где гарантия, что экспроприация ограничится только антрепризами? Однако об этих "мелочах" радетели актерских союзов не думали.

Одновременно другая часть сценических деятелей, мнение которых выразил А.Я. Таиров, отвергала идею муниципализации – прежде всего изза эстетического вкуса и корыстных, меркантильных интересов "лабазников", определявших в составе театральных комиссий содержание культурной жизни города. Такое – встречалось, однако вопрос о формах организации театрального дела в масштабах всей страны необходимо рассматривать в более общем социальном контексте. Каков горизонт возможного в артистических требованиях, буде они воплотились в жизнь?

Многообразие существующих в России хозяйственных укладов и форм собственности объективно требовало разнообразия способов организации культурной деятельности. Только разнообразие, в том числе организационно-правовых форм – есть условие саморазвития искусства, выживания новых художественных идей в культурном процессе. Предложенная актерскими союзами идея экспроприации и отказ от муниципализации неизбежно привели бы к снижению меры необходимого разнообразия в культурной жизни страны.

В предложениях сценических деятелей есть какая-то инфантильность социального мышления, веры в абстрактную идею, а не в сложившийся в жизни порядок вещей, настораживающее небрежение к деталям при грандиозном общем плане, хотя, по справедливому наблюдению англичан, "дьявол – в деталях". Между тем в жизни шел расширяющийся процесс муниципализации театров. И это естественно – муниципализация предполагает широкий веер договорных возможностей для театров, не снимая при этом – что очень важно – ответственности города за судьбу творческого коллектива.

Несмотря на все дискуссионные перехлесты, условие разнообразия в Феврале в России сохранялось. В ведение Петроградской городской думы все-таки перешли театры общества "Попечительства о народной трезвости" и народные дома. Сохранялась и антреприза, и товарищества, и государственные театры, хотя сказать, что все между ними ладилось, было бы неверно, скорее, даже наоборот.

Метастазы театрального противостояния ширились и захватывали новые области – в государственных театрах уже каждый отдельный цех выдвигал свои особые требования и, как записывал В.А. Теляковский, "каждая единица театрального организма, каждый атом театрального тела хотел самоуправляться и быть независимым от соседней клеточки"[186].

В ситуации наступающего развала государственных театров требовались срочные, безотлагательные решения. Ажиотация и запросы работников этих театров росли не по дням, а по

часам: уже и плотники потребовали повышения зарплаты, а по требованиям артистов за дирекцией оставались, по мнению В.А. Теляковского, "лишь две обязанности: передавать автономным труппам деньги из казначейства и подметать театральные коридоры"[187].

"Положение" об автономии государственных театров

Наконец, 7 мая 1917 г. – исторический день! – "в соответствии с провозглашенными началами самоопределения и самоуправления отдельных групп сценических деятелей" приказом № 28 за подписью Ф.А. Головина было утверждено "Временное положение об управлении государственными театрами".

Широкая театральная общественность узнала о нем из статьи Ф.Д. Батюшкова, опубликованной в газете "Речь". Что же поведал городу и миру главноуполномоченный, какие идеи этого документа он счел необходимым выделить? Попробуем проследить за его логикой.

"Отныне, – писал он в своей "тронной" статье, – артисты и все деятели театра вступают на путь свободного самоопределения своих творческих сил и будут управляться на принципе автономии отдельных артистических корпораций, лишь под контролем, финансовым и художественным, представителя правительственной власти. В этом сущность конституции. (...) Самодержавие (имеется в виду единоначалие. – Г.Д.) и здесь свергнуто. (...) Коллектив (...) отныне является в роли капитана судна, а должность представителя правительства сведена к роли рулевого или кормчего, на обязанности которого ложатся только заботы, чтобы судно не сбилось с истинного пути, придерживалось фарватера и не подвергалось крушению, вследствие тех или иных ошибочных уклонов в сторону"[188].

Из этого текста совершенно неясно – кто же, в конечном итоге, решает, что считать "истинным" курсом театра, будет ли такой коллективный капитан прислушиваться к советам рулевого или кормчего, имеет ли последний право отменять решения многоголовой капитанской гидры? И не получится ли так, как в известной басне И.А. Крылова? Или, не дай Бог, расколется театр на два непримиримых, враждебных лагеря, и откажутся они работать друг с другом. Кому тогда отдать предпочтение, по каким критериям выбирать? Ответов – нет.

Артисты государственных театров требовали автономию, никогда подробно не конкретизируя, что же они имеют в виду. Судя по всему, автономия понималась ими как абсолютная свобода от власти конторы и ее чиновников – что ж, страшнее кошки зверя нет. Видимо, предполагалось, что все творческие и производственно-хозяйственные вопросы будут решаться "соборно", единым сплоченным кагалом. Но так не бывает! Полувековой опыт актерских товариществ недвусмысленно показал противоречия и борьбу интересов в труппе и необходимость единоначалия – в лице выборных распорядителей товариществ – для укрощения личных амбиций артистов. В искусстве, даже коллективном, принцип равноправия при решении творческих вопросов невозможен. Что значит тогда одинокий голос Ф.И. Шаляпина про-

тив двух голосов хористов? Недаром, комментируя этот документ, А.Р. Кугель возмущался: "Эгалитарность в искусстве! Боже мой, какая чепуха!"[189]

Временное правительство сохранило принцип финансирования этих театров – все расходы компенсировались из бюджета, их доходы поступали туда же. Здания театров были собственностью государства, а оно имело (должно было иметь!) свои цели и интересы в театральном процессе. Все эти вопросы регулируются договором – между театром и представителями власти.

В статье Ф.Д. Батюшкова нет противоречий реальной театральной жизни, зато есть что-то очень напоминающее тетеревиное токование: "Автономия без права на владение есть в то же время опыт частичного применения принципа обобществления орудий производства. Социалистическая струя вливается в новую организацию театров".

Это уже совсем за пределами понимания – что он имел в виду под "орудиями производства" в казенных театрах? И что в них обобществлялось? Право коллективного принятия решений без какой-либо ответственности за творческие и экономические результаты этих решений очень напоминает рассмотренную выше нижегородскую идею "руководителя театра", только в еще более худшем варианте коллективного руководителя.

Вообще, неисповедимы пути социалистических идей в России – неответственное управление государственной собственностью считается, почему-то, "социалистической струей". Прав был А.Р. Кугель, посчитав, что "тут нет никакого "социализма" – тем более государственного"[191].

Очень спорным представляется нам и другой тезис Ф.Д. Батюшкова: "Образцовый театр не может стать ареной художественных опытов"[192]. Можно только догадываться о его мотивации такого решения: то ли он возмечтал о российском аналоге "Комеди Франсез", с опытом работы которой он, как историк, был хорошо знаком, то ли его напугала история с мейерхольдовской дуэлью, которая показала власть и силу объединившейся против режиссера труппы, то ли решил он ублажить известный консерватизм актерского генералитета... Какие-то назывные права воздействия на репертуар он надеялся за собой сохранить, но это не было подкреплено реальной силой, а было, скорее, похоже на угрозу применения силы.

И, наконец, заключительный пассаж его статьи: "Производится опыт, и будущее покажет, нужна ли в предприятии единая воля самоличных распоряжений, или единство создастся на почве объединения артистических сил и трудовых групп театра. Я верю в возможность единства на объединении без единоначалия. Мнения по этому поводу расходятся. Поживем – увидим"[193].

Из текста видно, что Ф.Д. Батюшков – теоретик, а не практик, проваренный в кипящем котле внутритеатральных страстей. В буйные дни анархической свободы на должность управляющего театрами требовался человек более опытный в хитросплетениях артистических отношений, уверенно знающий выход из всех невозможных ситуаций, как например, А.И. Южин-Сумбатов, Вл.И. Немирович-Данченко, С.П. Дягилев. Переговоры с ними, как известно, закончились неудачей, но были ведь и

другие персоналии, как, например, Ф.А. Корш, М.М. Шлуглейт или Н.Н. Синельников. Ведь не обратился к ним комиссар, и странно, что не обратился – то ли выбор был заранее предопределен узким кругом известных имен, то ли он не захотел иметь дело с сильным, самостоятельным в своих действиях управляющим. В любом случае, ответственность за выбор главноуполномоченного не снимается: исторический процесс создается действиями конкретных людей.

Обратимся теперь к тексту "Временного положения о самоуправлении". Учитывая его значение как первого в истории страны официального документа об автономии государственных театров, его влияние на последующие события театральной жизни, а также его практическую неизвестность для читателей, рассмотрим его подробнее.

На вершине управленческой пирамиды находился Ф.Д. Батюшков – "главноуполномоченный комиссара Временного правительства над бывшим Министерством двора". Он назначал уполномоченных по Большому и Малому театрам "из лиц, выбираемых театрами", а дирекция и контора петроградских государственных театров переименовывалась в канцелярию, непосредственно подчиняющуюся Ф.Д. Батюшкову. Он же утверж-дал для всех театров "смету годового бюджета, денежный отчет по приходу – расходу за истекший год и общий план деятельности каждого театра".

Должности главных режиссеров и заведующего репертуаром упразднялись – труппы возглавлялись избранными ими управляющими, которые утверждались в Питере самим главноуполномоченным, в Москве – уполномоченными. При каждой труппе учреждался выборный художественно-репертуарный комитет. Он представлял выработанные годовые планы, предварительно обсужденные управляющими трупп "со всеми лицами, принимающими участие в постановках", на утверждение по инстанции.

Два пункта "Временного положения" требуют цитирования:

"11. При каждом театре, как и во всех центральных мастерских и прочих учреждениях, каждая отдельная категория артистов, технического персонала и других служащих образует для защиты своих интересов отдельные комитеты, входящие во все сношения с главноуполномоченным по Петрограду или уполномоченными в Москве через своего председателя.

12. Театрально-литературный комитет преобразовывается в Литературную комиссию, входящую в состав (выборного. – Г.Д.) Художественно-репертуарного комитета. Комиссия состоит из трех членов, избираемых Художественно-репертуарным комитетом из числа кандидатов, предлагаемых в Петрограде – главноуполномоченным, в Москве – уполномоченным по Малому театру. (...) На обязанностях комиссии является прочтение всех новых произведений, предлагаемых к постановке... (...) Выбор решается простым большинством голосов и представляется в Петрограде – главноуполномоченному, в Москве – уполномоченному по Малому театру"[194].

Если внимательно вчитаться в этот документ, то легко увидеть, что готовился он кулуарно, спешно, не очень продуманно и под большим давлением актерской громады.

Есть в нем вещи самоочевидные,

мы имеем в виду символические переименования: директора — в главноуполномоченного, конторы — в канцелярии, что естественно при любой смене власти.

Есть в нем пункты неожиданные, но соответствующие логике предложенной системы — в такой системе самоуправления нет места ни главному режиссеру, ни заведующему репертуаром, поэтому их должности упразднялись.

Однако при всей кажущейся безбрежности автономии есть в ней и явные следы чиновно-бюрократического мышления, что естественно для любого документа, который готовится в коридорах власти, втайне от широкой общественности. Чтобы не быть голословным, рассмотрим пример.

Как же предполагалось формировать репертуар в Малом театре, согласно этому "Положению"? Полный цикл включал следующие этапы:

1. Литературная комиссия рекомендует пьесы к постановке.

2. Уполномоченный их одобряет (или не одобряет).

3. Управляющий труппы — с согласия всех лиц, принимающих участие в постановках — включает их в годовой план работы художественно-репертуарного комитета.

4. Уполномоченный — по представлению художественно-репертуарного комитета — утверждает репертуарный план, поручает своей канцелярии обосновать смету расходов и направляет план в Петроград.

5. Главноуполномоченный решает — согласуется ли предложенный репертуар с "общегосударственными видами и целями", и если согласуется, то утверждает план и поручает уже своей канцелярии учесть расходы театра в общей смете.

Таким образом, если ни на одном этапе нет сбоев, судьба пьесы (репертуара) решается на пяти уровнях принятия решений. Но это — в идеальном варианте, а как быть, если, например, уполномоченный одобрит пьесу, а артисты, как "лица, принимающие участие в постановках", дружно зарубят ее, не обнаружив в ней выигрышных для себя ролей?

Вообще, в тексте этого, претендующего на нормативность, документа явно чувствуется неопытность и некомпетентность людей, вынесенных революционной волной на вершину театральной власти — Ф.А. Головина и Ф.Д. Батюшкова. В "Положении" отразилась и царившая тогда атмосфера общественной неразберихи. Разработчики документа пошли на поводу радикальных, но совершенно непродуманных, не столько "соборных", сколько узкогрупповых требований артистов.

И самое важное — с точки зрения организации коллективной творческой работы неверна главная идея "Положения": принцип **равноправной федерации всех служб театра**, совместного управления громоздким кораблем государственного театра.

Как часто нам приходится слышать в выступлениях сценических деятелей выражение "наш театр как живой организм"... Это заимствованное из биологии представление следует воспринимать только как художественный образ. С научной точки зрения театр — социальная организация, сложная система, имеющая свою иерархическую структуру, элементы которой находятся в определенных связях и отношениях друг с другом.

"Живой организм", разумеется,

при условии, что он разумный, способен, как целостная система, выдвигать цели; отдельные же его элементы (органы), такие, как сердце, легкие, печень и т.д., целей не имеют и иметь не могут – у них есть функции. Так, у сердца нет цели, есть функция – перекачивать кровь, легкие – обеспечивают ее кислородом, а печень – своеобразная химическая лаборатория организма.

В социальной организации как системе составляющие ее подсистемы и элементы, в отличие от живого организма, обладают способностью выдвигать свои собственные цели и достигать их, используя действующие социальные законы и механизмы.

Поэтому в деятельности театра как социальной организации отражается переплетение множества совершенно разных целей и интересов. Есть общая системная цель – театр должен создавать художественные ценности для удовлетворения эстетических потребностей общества. Но в театре одновременно есть профессиональные и групповые цели и интересы: у режиссуры они, например, не всегда и не во всем совпадают с целями и интересами артистов. Даже труппа способна расколоться на группы, каждая со своими интересами. А ведь свои специфические цели и интересы есть и у администрации, у работников других служб и цехов театра. И вполне допустима ситуация, когда узкогрупповые и даже личные интересы, если они получают возможность своего утверждения, замещают общую цель, неизбежно снижая меру его разнообразия. (Судя по воспоминаниям В.А. Теляковского, так было в Александринском театре, где репертуар формировался главным образом с учетом интересов М.Г. Савиной). И, наконец, в театре, кроме формальной, есть и неформальная организационная структура, причем после каждого распределения ролей, после зрительского успеха каждой новой постановки может возникнуть другая неформальная структура – уже с новым лидером, другим раскладом сил и интересов.

Принимая принципиальное управленческое решение, необходимо исходить из представления о множестве объективно существующих сил и конфликтующих интересов в театре, стремиться их гармонизировать или, на худой конец, найти такой компромисс, который обеспечивал бы достижение общей системной цели. Ведь сколь весомо ни было бы значение артистов в сценическом искусстве, театр существует для зрителей.

На наш взгляд, авторы "Положения" исходили из более упрощенного представления, отдав театр на откуп модным идеям "равноправного федерализма" всех его служб и коллегиального управления.

Тогда, казалось бы, тем более сильной в этой системе должна быть власть венчающей иерархию управления должности уполномоченного. Однако она была, скорее, символической – он имел влияние, но не располагал реальной властью. На деле это влияние не шло дальше укрепленных бастионов корпоративных интересов каждой группы артистов и других служащих. Как ему в такой ситуации отвечать за "общий план деятельности театра" – непонятно. Малому театру повезло, что в это сложное время его возглавил профессионал, личность большого масштаба – мы имеем в виду А.И. Южина-Сумбатова.

Еще 10 марта, за два месяца до появления "Положения", в своем приказе по театру он предупредил: "Неизбежная и необходимая реорганизация внутренней жизни государственных театров на началах полной автономии не может быть произведена сразу и опрометчиво"[195]. А затем, чтобы разрядить накаленную атмосферу в Большом и Малом, он, на правах комиссара московских государственных театров, дал объявление: "Ввиду единогласного желания всех артистических сил всех трупп государственных московских театров и назревшей необходимости немедленного, в интересах художественного дела, установления полной автономии (...) комиссариат (...) признает нужным впредь до выработки нового положения (...) отделить художественную часть от хозяйственного и служебного управления"[196]. Потому-то, наверное, при всех перипетиях этого времени Малый театр достойно преодолел все соблазны противостояния – без групповщины воюющих друг с другом актерских фортеций.

Правда, редакция "Театра и искусства", считающая себя, видимо, последним хранителем идеи целостности театра, не преминула съязвить и по этому поводу: "Толк в театральных кругах преобладает большевистский. Кто бы мог (...) подумать, что А.И. Южин театральный большевик-децентрализатор. А между тем оно так"[197].

Идея автономии имела сторонников не только среди артистов, о своей симпатии к ней объявила и часть театральной общественности. Так, в начале апреля "Новости сезона" приветствовали принцип коллегиальности принятия решений – еще бы, в нем претворялся, как им казалось, принцип "соборности", совместного публичного решения проблем. А это давало гарантию против протекционизма: "...коллегия не постесняется удалить ненужных на пенсию и откроет дорогу и места свежим силам"[198].

Вообще-то, опыт истории российского театра показывает, что такого рода надежды безосновательны, скорее, наоборот, актерская коллегия займет круговую оборону против возможных нововведений, и вот почему.

Эволюция социального, и в том числе – культурного процесса осуществляется благодаря взаимодействию двух механизмов – стабилизации и развития. Механизмы стабилизации направлены на консервацию уже достигнутого, на сохранение статус-кво, а механизмы развития обеспечивают динамику процесса, изменение существующего порядка вещей. В каждый данный момент времени содержание культурного процесса обусловлено конкретным взаимодействием этих механизмов в их динамическом единстве. Естественно, что действие этих механизмов осуществляется через людей, точнее, групп людей. Понятно также, что реформаторами выступают талантливые, неординарные личности.

С этой точки зрения, несколько огрубляя, но достаточно близко к истине можно сказать, что долгие годы силой, обеспечивающей динамику театрального процесса, были актерские таланты. Позже, в XIX веке наряду с ними, в этой роли выступают драматурги, утверждая в своем творчестве новую театральную систему, которая дает мощный импульс развитию всего сценического искусства. Возможные последствия этого свое-

образного вызова драматургии не были осознаны актерской громадой – они жили в традиционных представлениях о своей самоценности в театральном искусстве. Понять их можно, в коллективном творчестве актер – вынесенный вперед творец. Кроме того, драматурги, за очень редким исключением, не входят в общее для актеров театральное братство. Однако уже на рубеже XIX—XX веков, благодаря реформам МХТ, на смену актерскому театру приходит и утверждается система режиссерского театра.

Новая театральная система принципиально изменила и ролевые отношения в творческом процессе, и профессиональное самоощущение актеров. В паре "режиссер – труппа" в современном театре лидером, ведущим является режиссер, который создает целостный художественный образ спектакля. И именно режиссура, естественно, в лице талантливых представителей этой профессии, становится преимущественно на новом витке развития театрального искусства выразителем идеи инновационных изменений, идеи развития в театральном искусстве. Такое изменение социальных позиций, когда артист выступает уже в роли ведомого, оказалось небезразличным для всего актерского сообщества – оно почувствовало угрозу себе, своей социальной позиции, но было поздно – выдвижение в XX веке плеяды талантливых режиссеров в театральном процессе объективно перевело большую часть артистов в разряд хранителей статус-кво. Вряд ли случаен мартовский лозунг в журнале "Кулисы", обращенный к артистам: "Сбросьте самодержавие режиссеров!", и совсем не случайно во "Временном Положении" упразднялись должности именно главного режиссера и заведующего репертуаром, а Ф.Д. Батюшков, идя на поводу настроения артистов, заявлял, что "театр не может стать ареной художественных опытов", то есть исканий нового.

Конечно, любое общее утверждение не учитывает частностей, исключений. Из предложенной идеи вовсе не следует, что в современном театральном процессе нет артистов-реформаторов, носителей новых художественных идей. Исключения, к счастью, есть, но только исключения. И, кроме того, наше объяснение надо понимать безоценочно – без сил, стабилизирующих театральный процесс, его участь незавидна – он пойдет, как говорится, вразнос. Задача заключается в том, чтобы найти гармонию между двумя встроенными в театральный процесс механизмами и их носителями.

В силу изложенного становится понятно: надежда, что коллегия артистов "не постесняется удалить ненужных на пенсию" – безосновательна.

Более профессиональная и информированная пресса не приняла ни аргументации Ф.Д. Батюшкова, ни самого "Положения". Журнал "Рампа и жизнь" в редакционной статье, автором которой был, по-видимому, главный редактор Л.Мунштейн, дал язвительный и, как показало будущее, провидческий комментарий: "Обновленный театр – это новое космическое явление, еще не сформировавшееся, подобно звездной туманности. Где у него голова, где туловище, где прочие части организма – еще не ясно. Все это "временное": и театры, по-видимому, временные, и репертуар временный,

и “Положение” временное, и сами таланты, быть может, не сегодня-завтра будут признаны временными”[199].

А.Р. Кугель выразился, как всегда, более жестко, обозвав “Положение” “федеративно-автономно-комитетско-групповой анархией”. Идею коллективного управления он отвергал, считая, что “именно в театре особенно необходима сильная власть, абсолютная централизация”. Общая его оценка этого документа была негативной: “Вообще “реформа” государственных театров напоминает, скорее, митинговую резолюцию. Об интенсивности театральной работы, о демократизации (...) в смысле служения их (гостеатров. – **Г.Д.**) более широким кругам населения, наконец, об омоложении персонала – ведь нет ничего”[200].

Последствия автономии

Даже обычно дистанцирующийся к злобе дня журнал “Аполлон” был на этот раз более чем определенен в своих оценках: “Вместо разработки художественной программы, там, (в Александринке. – **Г.Д.**), по-видимому, предпочитают заниматься личными счетами и материальным обеспечением. (...) Мы не можем согласиться с тем, что вся художественная часть драматического государственного театра должна находиться всецело в ведении только одних артистов и не иметь за собой определенного художественного контроля. (...) Прежде всего, актеры для театра, а не театр для актеров! Мы не считаем излишним напомнить это репертуарному совету Александринского театра, который, по-видимому, стоит на противоположной точке зрения, стремясь изгнать из театра режиссеров и художников”[201].

Таковы были оценки и предсказания, действительность – по мере того, как артисты входили во вкус автономии – оказалась хуже. Обещанное Ф.Д. Батюшковым “единство на почве объединения” оказалось шито гнилыми нитками. Даже в Малом театре артисты прокатили на выборах в художественную комиссию режиссеров и художников. Широкая театральная общественность постепенно разочаровывалась в благах автономного управления: “Человечество так устроено, что автономия приводит обычно к корпоративному застою, к олигархии. Автономная корпорация всегда консервативна, и во много раз консервативнее даже абсолютистского режима. Она нормально приводит к господству и засилью бездарности”[202]. Сказано резко и в общем виде несправедливо – некорректно распространять неудачный опыт неответственного театрального самоуправления в России на принцип автономии в любой сфере деятельности.

Однако этот текст, на наш взгляд, примечателен, как минимум, двумя обстоятельствами: во-первых, он показывает, в какие крайности бросало тогда общественность по поводу автономии – от осанны до анафемы; а, во-вторых, суровая действительность постепенно выводила ее из самогипноза слов – свобода, свободе, свободой... Свобода утверждения своих интересов любой ценой, без оглядки на других, без ответственности за результаты общего дела закономерно превращалась в гоббсовскую “войну всех против всех”; не случайно развитие Европы дало понимание свободы как равной ответственности всех пе-

ред законом.

Выделим еще один момент в комментариях прессы – стремление артистов к “материальному обеспечению”. Такая проблема действительно существовала. Война продолжалась, жизнь с каждым днем дорожала, властям, очевидно, надо было что-то предпринимать, но бюджет трещал по швам, денег стране катастрофически не хватало. В конце марта артисты государственных театров хлопотали об отмене запрещения выступать на частной сцене. Ф.Д. Батюшков своего согласия на это не дал, жизненный уровень артистов ощутимо снизился – и абсолютно, и относительно, по сравнению с коллегами из частных театров, ибо “антреприза, чтобы сохранить дело, вынуждена систематически делать прибавки”[203]. Разумеется, артисты игнорировали существующие запреты и выступали на частных сценах – в Москве и Петрограде; в программках вместо фамилий печатались звездочки, но для публики это был секрет полишинеля. Общественность артистов не осуждала: “Исключительно тяжелые обстоятельства настоящего момента являются полным оправданием для (...) артистов”[204]. Именно тогда “в обиходную речь крепко вошло слово “халтура”, день ото дня становившееся все популярнее”[205].

Вообще, финансовое положение театров, особенно частных, неуклонно ухудшалось. Дело даже не в обесценивании рубля и растущей инфляции – очередная (какая по счету?) угроза их благополучию исходила от драматургов. В июне Союз драматических писателей объявил о двойном повышении поактной платы: с 0,5% до 1% с аншлагового сбора. При этом драматургов не волновало – пришел ли действительно зритель на спектакль или проигнорировал их творения, есть ли реальный кассовый сбор или нет, – театр, приняв пьесу к постановке, был обязан в любом случае перечислить драматургу установленную сумму.

Театры, естественно, заняли круговую оборону. Их поддержала общественность. “Что это? – удивлялся журнал “Театр и искусство”. – Классовая борьба? Гипноз общего сумасшествия?”[206]. И хотя Союз драматических писателей в итоге несколько умерил свой аппетит, согласившись на полуторный, а не двойной рост отчислений, все равно бремя дополнительных расходов ухудшало и без того нелегкое положение частных театров.

В опубликованном письме “опытного администратора”, как его представляла редакция, растолковывалось, к чему на деле приведет принятое решение. При аншлаговом сборе четырехактной пьесы в 2 тыс. рублей 3%-е отчисления союзу составляли 60 рублей. Большие театры могли себе это позволить. Но эти же обязательные 60 рублей при фактическом сборе в 1000 рублей составят уже 6%, при 500 руб. – 12%, при 250 руб. – 24%, при 125 руб. – 48% и т.д.[207]

Решение Союза драматургов било не только по театрам, но и по молодым, еще неизвестным авторам. Очевидно, что театры в этой ситуации вынуждены были ориентироваться преимущественно на кассовый “верняк” или “перейти на иностранный репертуар”, о чем предупредило правление Музыкальной драмы. А опытный С.Ф. Сабуров заявил, что “все пьесы, как оригинальные, так и переводные, принадлежащие Союзу драматических писателей, к моему глу-

бокому сожалению, придется снять с репертуара. Авторский гонорар прямо непосилен для моего театра"[208].

Снижение уровня жизни ударило по всем сценическим работникам. В государственных театрах цеховые рабочие обратились к Ф.А. Головину с заявлением "о неотложной прибавке к жалованью". Оно рассматривалось в бесконечных комиссиях и, наконец-то, был дан ответ, своего рода шедевр бюрократической отписки: "Принимая во внимание заботы комиссара о возможном улучшении положения младших служащих, а также его всемерную поддержку, в пределах возможного, всех их справедливых пожеланий, должно считаться с тем, что выходит за пределы его власти, а именно: вопрос об увеличении содержания квалифицированным рабочим может быть решен не иначе, как постановлением Временного правительства. Исключительность переживаемого ныне Россией момента задерживает безотлагательное рассмотрение означенного вопроса Временным правительством, что не может не быть учтено и цеховыми рабочими, которые должны приложить все старание, чтобы не осложнять трудность положения настойчивостью своих требований и спокойно выжидать разрешение вопроса с твердой уверенностью, что об их нуждах знают и заботятся, что оказано всяческое содействие к их удовлетворению, которое по справедливости согласовано с общими нуждами подвергнутой тяжелым испытаниям, но неизменно дорогой нам родины"[209].

Естественно, что в этих условиях напряженность между разными группировками в театрах усиливалась. Приближалось открытие сезона, а в государственных театрах никак не могли договориться о репертуаре, развал шел по нарастающей. Критика била тревогу по поводу "пресловутой, наспех сработанной автономии", считая, что она "в наших условиях ее применения... грозит окончательно свести на нет эстетическую ценность театра"[210]. Далее следовал глубокомысленный совет: "...нужна предварительная дисциплина, нужна долгая привычка самоуправления – и тогда приложатся всяческие радости автономии. Без этого, наоборот, грозит развал и полный хаос"[211]. Правда, не совсем ясно – откуда взяться "долгой привычке самоуправления", если в казенных театрах ее не было, а отдельные попытки ввести ее заканчивались неудачей.

Пожелание А.И. Южина проводить автономию постепенно и не "опрометчиво" в силу рассмотренных выше причин не удалось провести в жизнь. Дарованная Ф.Д. Батюшковым автономия попала в самый эпицентр артистических страстей и еще больше усугубила ситуацию группового противостояния. Было бы, однако, известным упрощением считать, как это делала пресса, что "под всеми разговорами о выборном начале, об организации таятся те же мелкие интриги, счеты самолюбий"[212]. Было, конечно, и это, но не только это. Была искренняя, не одним поколением артистов выношенная вера в чудо, была надежда, что наконец-то у них получится и они докажут всем остальным свою способность организоваться без унизительного надсмотра чиновников от искусства. Разве такую надежду можно так просто сбрасывать со счетов?

Быть может, в другой, более спо-

койной обстановке страсти со временем улеглись: артисты, взвесив очевидные блага и не менее очевидные потери от такой автономии, пришли бы – ведь не враги же они сами себе! – к необходимости спасительного компромисса. Увы, остудить горячие, вскружившиеся головы могло только время, а в анализируемые месяцы его катастрофически не хватало: пришпоренное историей, оно без оглядки мчалось вперед. Покоя не было, он и не снился, в государственных театрах вовсю гремела канонада неутихающих позиционных боев. "С марта месяца наши казенные театры все никак не могут наладить свое существование "на новых началах".

Артисты предоставили сами себе автономию и теперь во имя этой автономии все производят различные выборы. То в одну комиссию, то в другую, то в один комитет, то в другой. (...) Поразительное неумение русских людей организоваться – неумение, проявляющееся на каждом шагу (...) сказалось в высшей степени ярко и на театре. (...) Прекрасные наши казенные театры находятся в состоянии общего паралича. ... Полгода комиссий. И даже не комиссий, а только подготовок к комиссиям, организация комиссий. Полгода "Предкомиссий"! Есть от чего прийти в отчаяние!"[213]

Анафема автономии в этом тексте не удивляет – последняя к осени стала уже привычным поводом для критики; удивляет скорее мысль о "поразительном неумении русских людей организоваться". Н.В. Гоголь примерно за сто лет до описываемых событий писал: "Вообще мы как-то не создались для представительских заседаний. Во всех наших собраниях (...) присутствует препорядочная путаница. Трудно даже и сказать, почему это. (...) Цель будет прекрасна, а при всем том ничего не выйдет. Может быть, это происходит оттого, что мы вдруг удовлетворяемся в самом начале и уже почитаем, что все сделано"[214]. Конечно, опасная вещь аналогии, но есть, есть святая правда в гоголевских словах...

Накануне открытия сезона в Александринке критик возмущался "бестолковым празднословием заслуженных и незаслуженных артистов" и утверждал, что при автономии "вся полнота власти в нашем академическом театре перешла к безответственной группе лиц, не обладающих устойчивостью во взглядах на значение сценического искусства". По его мнению, "создатели и вдохновители (...) автономии, по-видимому, увлекшись столь модной фразой, как самоопределение в искусстве, забыли старую истину, что интерес отдельного артиста противоречит интересам театра вообще, и передали всю власть в театре артистам, которые по ограниченности своего кругозора никогда не согласятся признать первенствующей роли в театре автора, режиссера и художника"[215]. С последним утверждением можно согласиться лишь с одним существенным уточнением – вину за происходящее вместе с артистами должны разделить и авторы "Положения" об автономии. Если автомобиль летит под откос, потому что у него нет тормозов, то виноват конструктор, не предусмотревший их.

Артисты государственных театров сплачивались под штандартом свободы, самоуправления, независимости искусства от политики. Идеи – прекрасны, но в таком общем виде они, к

сожалению, еще отнюдь не гарантируют конструктивной рабочей программы: как демократизировать и приблизить театр к народу, не снижая планки искусства; как оставаться "образцовым" без "художественных опытов"; как, наконец, сформировать репертуар на новый сезон. И таких вопросов – множество.

Развал в государственных театрах

В августе на крутом конфликте с труппой по поводу нового репертуара сложил свои полномочия репертуарно-художественный комитет Александринки – он разошелся в вопросе о возобновлении "Царя Федора" (постановка А.А. Санина) к 100-летию со дня рождения А.К. Толстого. Его функции перешли к Ф.Д. Батюшкову и – де-факто – к Е.П. Карпову.

В сентябре александринцы предприняли последнюю, можно сказать, отчаянную попытку вырваться из заколдованного круга опостылевшей свободы, образовав очередную комиссию – для разработки проекта реорганизации государственных театров.

К работе комиссии, наряду с артистами, привлекли политиков, литераторов, деятелей искусства – В.Д. Набокова, А.В. Луначарского, С.О. Грузенберга и других. На первом заседании выступили Ф.Д. Батюшков, А.В. Луначарский и В.Д. Набоков, об этом мы писали в первой части настоящей работы.

Комиссия приняла соломоново решение: государственный театр должен быть не народным, а национальным, его следует приблизить к демократическим массам самого низкого уровня, он должен быть академическим, но не должен наглухо замыкаться от художественных исканий[216]. Рекомендации повисли в воздухе – для их претворения в жизнь не было ни соответствующих условий в стране, ни общей созидательной воли в театрах.

Обещанная в мае Ф.Д. Батюшковым возможность "единства на объединении без единоначалия" не сбылась. Летом начался исход артистов из государственных театров. И.В. Тартаков подал прошение Батюшкову об уходе из Мариинки, в июне ушел А.Я. Головин, которому главноуполномоченный заявил: "...пока наш рубль будет стоить по курсу 30 коп., от новых постановок придется воздержаться"[217]. В августе "в связи с осложнениями во внутренней жизни театра" Л.В. Собинов отказался от должности главноуполномоченного в Большом; из труппы Александринки вышел Н.П. Шаповаленко, проработавший в театре 35 лет; ушли Усачев и Казарин; в начале сезона взял отпуск В.Н. Давыдов и уехал на гастроли в провинцию; Е.Н. Рощина-Инсарова энергично искала "помещение для себя"; в сентябре подал прошение об увольнении И.В. Лерский, не находя возможности "продолжить службу в Александринской говорильне"[218].

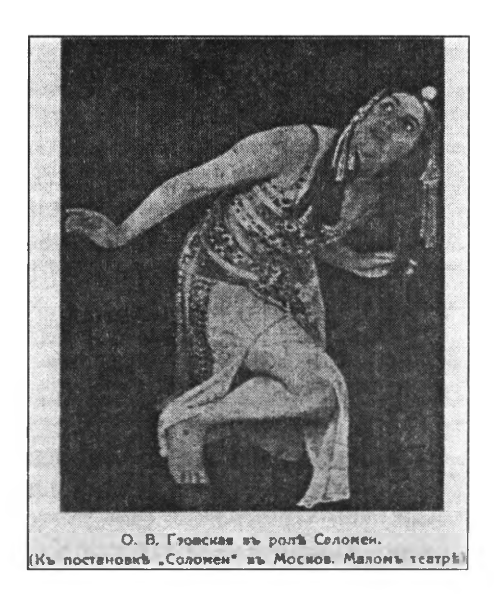
Вернувшийся из длительного отпуска Н.Н. Ходотов в письме к труппе печалился, что Александринский театр напоминает какую-то захудалую провинцию. Он попросил освободить его от службы в театре, где он чувствовал себя "легальным дезертиром". (Неисповедимы пути Господни! В 1905 г. М.Г. Савина назвала его, раздававшего революционные листовки в театре, "социалистом Его Величества").

Примерно в это же время труппа



КЪ ПОСТАНОВКѢ „САЛОМЕИ".

Карсавина, въ бал. „Трагедія Саломеи".



О. В. Гзовская въ ролѣ Саломеи.
(Къ постановкѣ „Саломеи" въ Москов. Маломъ театрѣ)

Мариинки приняла какое-то вздорное, чтобы не сказать резче, решение: для новых постановок “дирижер, режиссер, художник и исполнители главных партий избираются либо самим автором, либо его наследниками”. “Это уже из области анекдотов, – веселилась пресса. – Шутники товарищи-автономисты”[219].

Есть полный резон согласиться с критиком, который в конце сентября писал, что положение в театрах “можно назвать развалом. Что же это такое, как не развал, если часть труппы восстает против другой части той же труппы? Нам говорят: “Это автономия”. (...) В результате мы видим, что развал начинает принимать формы разложения”[220].

Сбылось мрачное майское пророчество А.Р. Кугеля: “То, что воздвигнуто попустительством комиссара Временного правительства г. Головина, при участии едва ли сознающих всю силу своей ответственности членов комиссий, есть просто анархическое неустройство государственных театров, разложение, распад”[221]. Необходимого для созидательной работы согласия в театрах не было, наступало время торжества гегелевских “мстящих сил” природы, в небе Плутон вставал под знак Марса, и театр тоже жил под знаком беды. И это, видимо, закономерно – перефразируя Шекспира, скажем, что театр – краткая летопись своего времени. А это время – сентябрь-октябрь 1917 г. – начало конца демократического пути развития России. Уже прозвонил второй удар колокола по русской свободе – корниловский мятеж, правительство услышало, но не поняло, по



...орокъ (г. Церетелли) и Саломея (г-жа Коонен). „Саломея". (съ фот. Л. Леонидова).

ком звонит колокол...

Развал имел системный характер – он затронул все стороны театрального дела в стране. В июне московский комитет по топливу запланировал – временно, в целях экономии – закрыть на 10 дней все зрелища в городе. Артисты устроили митинг протеста и обратились за помощью в Совет рабочих депутатов. Вроде бы все обошлось, но в августе широко распространились слухи, что в связи с тяжелым положением в стране предполагается вообще закрыть все театры на неопределенное время. Чрезвычайное общее собрание членов РТО приняло по этому поводу специальную резолюцию: "...как только возникают затруднения в общественной жизни, взоры властей и общественных деятелей прежде всего направляются на театры, как на якобы бесполезные для общества учреждения, подлежащие упразднению в видах различного рода экономии"[222].



КЪ ПОСТАНОВКѢ „САЛОМЕИ".

Г-жа Юренева въ роли Саломеи.

Интересен заключительный пассаж этого заявления: "При существующем социально-экономическом строе театр нельзя не рассматривать как разновидность производства с огромным количеством трудящихся, коих никто не вправе лишать труда как источника жизни"[223]. Можно предположить, что именно антрепренеры, сотрудничающие с РТО, нашли убедительные, хотя и не совсем привычные

для этой организации аргументы.

Комментируя протест РТО, Эд.Старк писал: "Нам кажется, что одного прекращения книгопечатания совершенно достаточно, чтобы всем возопить страшным голосом: "Книгу взяли, оставьте хоть театр!""[224].

Протест возымел действие – закрытие не состоялось, но было принято решение, что зрелища будут начинать работу не в 20, а в 19 часов, и заканчивать – не позднее 23, кинематограф – не позднее 22 часов. За нарушение грозил штраф в 3 тыс. рублей или 3 месяца тюрьмы[225].

Циркулирующие в обществе слухи о закрытии театров были небеспочвенны. В октябре культурно-просветительная секция Совета рабочих депутатов созвала представителей театров для обсуждения предложения городского головы о закрытии театров легкого жанра. По расчетам властей это сулило примерно 2% экономии топлива по городу.

Театральная общественность – в очередной раз – заняла круговую оборону. "Доколе все это будет продолжаться? – возмущалась пресса. – По-видимому, русскому театру и при новом строе остаться тем же пасынком, каким он был при старом режиме. Но прежние властелины были, пожалуй, милостивее. Они душили театр, так сказать, "в розницу" (...) а теперь наши "товарищи" (...) при всяком удобном и неудобном поводе требуют полного закрытия всех театров"[226].

В ответ на инициативу властей со всех сторон посыпались протесты – от московских антрепренеров, Союза деятелей искусства, Общего собрания представителей всех московских театров, Комитета общества русских драматических писателей, Чрезвычайного общего собрания профсоюза московских актеров и т.д. Протестующие приводили и такой аргумент: "...театры даже с материальной стороны (...) дают сумму в 10 раз превышающую расход по топливу и электрической энергии, не говоря о том, что в прошлом сезоне благотворительная бесплатная деятельность – 600 концертов – дала более 2 млн. рублей только в одной Москве.

Закрытием театров (...) наносится непоправимый ущерб всей русской культуре"[227].

В конце концов театры удалось отстоять, "но надолго ли?" – резонно сомневалась пресса.

В начале осени появились упорные слухи, правда, тщательно опровергаемые, что контракты с артистами заключаются только на один сезон потому, что государственные театры – по предложению Ф.А. Головина – упраздняются и будут переданы в частные руки. Артисты волновались, выступивший на комиссии александринцев Ф.Д. Батюшков заверил их, что "это только результат частного мнения Ф.А. Головина, имеющего в виду создание после Учредительного собрания какого-либо нового статуса для государственных театров"[228]. Пресса тоже утешала артистов, правда, с юмором висельника: "Прежде всего, мало ли что будет через год. (...) ...может быть, сам Петроград упразднится, а не одни только казенные театры" [229].

Развал, как мы отмечали, имел системный характер, и, конечно, в первую очередь он проявился в специфической направленности репертуара театров.

Напомним, как славно все начиналось – апофеозом "Свободная Россия", сколько было надежд, что наконец-то

свободное, нескованное слово мощно прозвучит со сценических подмостков и "нужно ли что-нибудь добавлять к этим прекрасным и гордым словам: "Свободный театр в свободной России" (Ю.Соболев). Жизнь, как всегда, разительно разошлась с этими возвышенными, романтическими надеждами.

Неготовность театров к свободе

Исследуемый нами период российской театральной истории охватывает всего-навсего восемь месяцев. Первые полтора из них – с учетом времени возобновления спектаклей – театры доигрывали старый репертуар, лето прошло в борьбе за профессиональные союзы, в бесконечных собраниях, конференциях, заседаниях. Автономия вызвала всплеск групповой борьбы, сценические деятели, независимо от профессии, стремились не упустить своего шанса при этом переделе власти. Тем временем приближалось открытие нового сезона (он начинался в сентябре, в Александринке – даже 22 сентября), а от него до 25 октября – рукой подать.

Понятно, что для спокойного, углубленного осмысления всего происходящего и его художественного отражения театрам было отпущено слишком мало времени. По этой причине было бы не совсем корректно ожидать слишком много от театров, ориентированных на подлинное творчество. Более логично – обсудить их готовность к работе в новых условиях.

27 апреля Постановлением Временного правительства "О надзоре за публичными зрелищами" отменялась предварительная цензура. Ее сменил принцип регистрации произведений, предназначенных к публичному представлению, в Книжной Палате и местным комиссаром Временного правительства.

Дарованная властями свобода застала театры врасплох. Публика справедливо ожидала обновления репертуара, но что-нибудь достойного и заслуживающего внимания в запасниках у драматургов не оказалось. Ожидания, что в цензурных шкафах полки ломятся от запрещенных пьес, тоже не оправдались. Их количество, констатировала пресса, "чрезвычайно ограничено. "Ткачи" Г.Гауптмана, "Заговор Фиеско в Генуе" Ф.Шиллера, "Дурные пастыри" О.Мирбо, "Павел I" Д.Мережковского, "Савва" и "К звездам" Л.Андреева, "Рюи Блаз" В.Гюго – вот, кажется, и все"[230]. К этому списку можно добавить еще сатирическую комедию В.С. Курочкина "Принц Лутоня", "Хоровод" А.Шницлера и "Царь Иудейский" вел. кн. К.Романова.

Скудость репертуара, отвечающего изменившимся запросам публики, отчетливо проявилась в плане постановок Малого театра на новый сезон. Из 11 рекомендованных репертуарно-художественным комитетом пьес пять были классикой – "Гамлет", "Тартюф", "Свадьба Фигаро", "Бешеные деньги" и "Шутники", еще три – современных зарубежных авторов – "Саломея" и "Женщина без всякого значения" О.Уайльда и "Мезальянс" Б.Шоу, и лишь три пьесы принадлежали современным российским авторам – "Декабрист" П.Гнедича, "К звездам" Л.Андреева и "Пастухи" Д.Айзмана. Можно предположить, что на уменьшение доли современных российских пьес повлияло

принятое решение о повышении отчислений драматургам.

Еще большее недоумение у общественности вызвал список пьес, одобренный к постановке литературной комиссией "образцового" Александринского театра в составе А.А. Блока, П.О. Морозова и П.Н. Сакулина (в сентябре его сменила Е.К. Леткова): те же "Пастухи" Д.Айзмана, "Волк" Л.Урванцева, "Светлое заточение" С.Разумовского, "Конец рода Коростомысловых" и "Кукушкины слезы" А.Н. Толстого. Шокированная таким выбором критика писала: "Кажется, нигде не было проявлено столько убожества художественной мысли, как в вопросе составления репертуара на предстоящий художественный сезон (...) где без всякой программы, чисто механически были соединены пьесы, совершенно различные по своей художественной ценности"[231].

Неожиданный выбор членов комиссии в какой-то степени можно объяснить мощным давлением труппы, хотя, конечно, это не снимает с них ответственности за принятое решение. Бал в театре правила актерская воля, по поводу которой А.Р. Кугель зло иронизировал: "Как известно, мы имеем не только самую "свободную в мире армию" (...), но и самый свободный в мире театр. Мы имели бы, вероятно, как полинизейцы, и самый свободный в мире костюм, если бы не мешали климатические условия"[232].

...Сезон 1916/17 г. закончился в государственных театрах тускло и невыразительно. Александринцы под занавес выпустили "Зарево" Е.Карпова, спектакль, имевший более идейное, чем художественное значение. В Михайловском театре В.Э. Мейерхольд поставил "Идеальный муж" О.Уайльда, в нем были заняты учащиеся Школы сценического искусства. Критика отмечала, что пьеса оказалась не по силам ученикам и ученицам, мало знакомым с основными принципами какой-либо артистической техники. В Москве театры доигрывали старый репертуар: в Малом шли "Без вины виноватые", "Сестры Кедровы", "Светлый путь", "Ночной туман"; во МХТ – "Три сестры", "Вишневый сад", "Нахлебник", "Смерть Пазухина", "На дне", "На всякого мудреца...", "Хозяйка гостиницы"; в Театре им.В.Ф. Комиссаржевской – "Электра", "Гимн рождеству", "Комедия об Алексее", "Ванька-ключник и паж Жеан", "Трагедия об Иуде, принце Искариотском" и т.д.

Посещаемость театров в радужные весенние месяцы была не очень высокой. Это было неожиданно – в предыдущем сезоне "Москва, и глазом не моргнув, внесла три миллиона в кассы",[233] хотя честно признавалось, что "деньги плачены "зря". Не стоил московский сезон тех миллионов, которых он скушал"[234].

Равнодушие публики объясняется не только бесцветными постановками – вряд ли они были намного хуже, чем в предшествующем сезоне. Изменились не постановки – изменилась жизнь, ценностные ориентиры, изменилась система общественных ожиданий к искусству, которое в первые месяцы свободы не могло еще вырваться из плена старых, привычных тем и идей.

Репертуар фарсовых театров

Первыми на "злобу дня" откликнулись мобильные фарсовые и миниатюрные театры, и откликнулись соответствующим репертуаром. Можно допустить, что и в социальных процессах действует какой-то аналог ньютоновского закона – "действие равно противодействию". В Феврале в репертуаре господствует логика перевертывания.

Цензурные ограничения на изображение августейших особ были отменены, и фарсово-кабаретные театры вовсю изгилялись над "священной" еще вчера особой императора, его семьей, Распутиным и их ближайшим окружением. На сценических подмостках разыгрывались охотно посещаемые пьески, такие, как "Крах торгового дома "Романов и К°", "У отставного ... царя", "Гришка Распутин, мужик всероссийский", "Как Гришку с Николкой мир рассудил", "Царскосельский чудотворец", "Гришкин гарем", "Распутин веселится", "Распутин в аду", "Чай у Вырубовой", "Сегодня ты, а завтра я" с легко узнаваемыми персонажами – Распутник, Горемыка, Штюрмерфон, Протопопкин и т.д. Поставленная Б.А. Горин-Горяиновым в Литейном театре "Комедия двора" была в том же ряду – "клубнички" в ней мало, но пошлости много", – писала пресса[235].

Такая небрезгливая охота копаться в чужом грязном белье вызывала естественное отвращение у людей воспитанных и интеллигентных. В.Д. Набоков, например, обвинил прессу, что она ведет "не к чистым высотам, где веет свободой и разумом, а вводит в вонючую атмосферу старой крепостнической лакейской, где свободные от барского глаза рабы судачат о своих господах"[236]. Эти слова с полным правом можно отнести и к репертуару фарсово-кабаретных театров.

Отдавая должное воспитанности и благородству В.Д. Набокова, нельзя все же не удивиться защищаемым им правилам поведения – в стране всего лишь 56 лет назад было отменено рабство. Мы лишь краешком коснемся такого большого вопроса, как революция и нравственность – это тема отдельного самостоятельного исследования. Скажем только, что в претензиях В.Д. Набокова – безусловно, справедливых – есть удивительная для политика наивность, но есть и брезгливость барина, откровенно отдающая высокомерным снобизмом, не совсем уместным в это смутное время.

Летом скандальные "разоблачения" тайн царской семьи стали охотно разыгрываемой "козырной картой" фарсовых театров. "Растет (...) черный список вульгарно-бессмысленных пьес, творцы которых подобно пиявкам присосались к свободному слову"[237] – на смену дневному распутинскому непотребству предлагаются его "Ночные оргии", "Светлый черт", "Судьба Николая II", "Наместники Николая", "Последние монархисты" и "Царскосельская блудница".

Кроме "скандально-разоблачительной" линии репертуара в этих театрах получило мощное ускорение и распространение другое направление – порнографическое. Напомним – начало этому процессу положила война. В первые дни революции критик возмущался, что при самодержавии "обыватель приучался краснеть, созерцая на сцене раздевальное "искусство", и предвкушать смак сальной

Новинки къ зимнему сезону.

„...ъ Иты". Сем. Юшкевича (реп. Передвижного театра П. П. Гайдебурова). Ц. 5 руб.

„...ъ Мессіи", въ 4 д. Ю. Жулавскаго. (Изъ временъ появленія еврейскаго лже-мессіи). Единств. разрѣш. авторомъ, переводъ съ рукописи Ал. Вознесенскаго. Ц. 4 р.

„Король-арлекинъ", въ 4 д. Р. Лотара. перев. П. С. Бернштейнъ. Ц. 5 р.

„Парныя кровати". („Супружескія затѣи"), въ 3 д. Перев. М. Потапенко. Ц. 5 р.

„...ецъ Мессіи", „Парныя кровати", вышли изъ печати, остальныя—въ печати. Списокъ новинокъ къ сезону будетъ постепенно пополняться.

Выписывать изъ конторы „Театра и Искусства".

Отъ Совѣта Проф. Союза

Петроград. Сценич. Дѣятелей.

Профессіональный Союзъ Петроградск. сценическ. дѣятелей, ввиду бойкота, объявленнаго имъ дирекціи театра А. С. Суворина, приглашаетъ всѣхъ артистовъ—тожъ Малаго театра явиться съ контрактами въ засѣданіе Совѣта въ понедѣльникъ 14 августа въ 5 час. дня (театръ Музык. Драмы), для выясненія вопроса объ уплатѣ Профес. Союзомъ содержанія за время закрытія театра. По отношенію къ лицамъ, не явившимся, Союзъ слагаетъ съ себя всякую матеріальную отвѣтственность.

ПАЛАСЪ-ТЕАТРЪ

Итальянская, 13, Михайловская площадь.

Дирекція **З. Львовскаго и И. Морочника.**

Нач. въ 8½ ч. в. БИЛЕТЫ съ 12 ч. д. въ кассѣ театра.

Сегодня и ежедневно нашумѣвшая заграницей американская комедія-фарсъ

„ПАРНЫЯ КРОВАТИ"

въ 3 д. М. Майо (авт. пьесы „Мой Бэби"). Главн. роли исп.: Ф. Курихинъ, арт. Госуд. т. А. Усачевъ, арт. т. Незлобина Е. Кузнецова, арт. Госуд. т. М. Кострова, арт. Госуд. т. Н. Казаринъ и друг. Режиссеры: гг. **Крамовъ и Сазоновъ.** Въ антрактахъ **великорусскій** оркестръ. Админ. **Б. Мироновъ.**

Готовится новый **фант. фарсъ** „О БОГИ!" (Въ 1-й разъ въ Россіи).

„ТЕАТРЪ для ВСѢХЪ".

(Дирекція В. С. Моранъ.)

Лѣсной, Институтская, 22.

Программа театра: легкая ком., миніат., оперетта, пародія, карикат., шаржъ, обозрѣніе, кабарэ, сольн. выступл. и кино.

Въ саду по суббот. воскр. и праздн. днямъ гулянія и танцы при оркестрѣ военной музыки.

Конферансье **Вл. Ермиловъ.** Зав. худ. част. **А. Н. Дранковъ.** Зав. хоз. част. **Г. Я. Саломеинъ.**

Театрально-Коммиссіонное Бюро М. З. ГОРДОНЪ.

Петр. Гороховая, 56. Тел. № 617-90.

Организація театральныхъ предпріятій Устройство ангажементовъ артистамъ всѣхъ жанровъ. Много желающихъ въ провинцію. Пріемъ порученій по покупкѣ, продажѣ, найму, сдачѣ театровъ и кинематографовъ. Организація поѣздокъ и концертныхъ турнэ. (Оплатные передовыя. Спеціально рекламный отдѣлъ. Издается **„Вѣстникъ Театрально-Коммиссіоннаго Бюро М. З. Гордонъ"**. Открытъ пріемъ объявленій.

Запись г.г Артистовъ (не исключая лицъ свободныхъ нѣсколько дней) отъ 12—4 ч. дня кромѣ праздничныхъ дней). Администрац. и театровъ въ экстренныхъ случаяхъ благоволятъ предъявлять требованія до 7 ч. веч.

...платы. О музыкантахъ и говорить ...а театра", напримѣръ, руководи... ...ьнымъ союзомъ, сразу заявил... ...ь, сейчасъ же они были удовлетв... рабочіе весьма быстро добились со... ...ніе платы до 300 руб. и выше. Н... ...ихъ требованій возникъ призр... ...ь—театр. локаута. Началось съ ...рисы, исходя изъ того соображен... ...и прежде, въ мирное время, при... ...ли такіе оклады, какъ 40 т. руб. К... ...ъ, Полонскій—2½ т. р. въ мѣсяцъ ...лады въ такомъ размѣрѣ: Ѳеон... ...—2500, Ростовцевъ 2500, Ксендзов... ...00, Орлова—1300, Диза—1200 и ...ъ себѣ 700 р., бутафоръ—650 р... ...ь повышать жалованье, то пус... ...інальныхъ антрепренеровъ ...—Кіевѣ, Зарайской и Гриш... ...др.), сдѣлаетъ всѣхъ артисто... ...прибыли, отчисляя изъ нея на ...рекція „Паласъ-театра", по слов... ...а, произведя подсчетъ, увидѣла, ...

УБІЙСТВО ГАПОНА.

(„Тайна дачи въ Озеркахъ").

...въ д. соч. С. А. Алексина, реп. Петр. ...театр. Прод. во всѣхъ театр. библіот.

За тебя мое отечество!

пьеса въ 1 д. и въ 2-хъ карт.

Е. Шиловской.

Пьеса сопровождается музыкой В. Пергамента. (Вступленіе, антрактъ, ночточная пѣсня и гимнъ).

Бенефисная роль для молодой героини.

Складъ изданія въ конторѣ „Театра и Искусства" и у Ларина (Литейный 49).

Цѣна 1 р. 50 к. съ клавир.

П. АСТАШЕВЪ.

ПАНТОМИМА

и одноактные балеты

„Прощеная Коломбина", „Поэтъ и Смерть", „Слѣпая Плясунья", „Романа".

Цѣна съ текстованными клавирами 2 р. 50 к.

Требованія адресовать: издательство **„Театральныя Новинки"**. Петроградъ, Николаевская, 8.

---

6 Новый сборникъ одноактныхъ БУФФОНАДЪ 6

ЧУЖЪ-ЧУЖЕНИНА.

Букетъ красавицъ.
Очаровательный эфіопъ.
Я для васъ не интересна?
Поклонницы огня.
Кошурочка и Мышурочка
Блуждающіе поцѣлуи.

ЦѢНА сборника 2 рубля.

Складъ изд. ТЕАТРАЛЬНЫЯ НОВИНКИ—Петроградъ, Николаевская, 8.

Продается въ конт. „Театръ и Искусство".

Революціонная свадьба

(Жизнь за любовь!).

пьеса въ 3 дѣйств. пер. Е. Шиловской.

Пьеса монополизирована на сезонъ 1917—1918 г.г. Одесскимъ драматич. театр. А. И. Сибирякова.

Удобна для постановки и въ небольш. театрахъ. 10 дѣйств. лицъ. Эффектн. роли героя-любовника и ingenue dram. Складъ изданія въ конт. **Театра и Искусства** и Театр. библіот. Ларина, Литейный 49.

Цѣна 2 р. 50 к.

СѢВЕРНОМУ ФРОНТУ:

Спектакли ОБЩЕДОСТУПНАГО ПЕРЕДВИЖНОГО ТЕАТРА.

Вечера заслуженной артистки Государственныхъ театровъ **О. О. Преображенской.**

Романсные вечера артиста Государственныхъ театровъ **А. Д. Александровича.**

Дирекція **Г. Н. Кудрявцева.**

Одноактныя пьесы изданія „ТЕАТРА и ИСКУССТВА":

„...сія" (по Гейермансу), Андрея Марека. Ц. 1 р.

„...ніе" Л. Урванцова. Ц. 1 р.

„...въ кошки и мышки", С. Шиман...ова. Ц. 1 р.

„Ванькина литература", процессъ творчества въ 1 д. (реп. „Кривого Зеркала") Б. Гейера. Ц. 1 руб.

„Опасный флиртъ", ш. въ 1 д. Андр. Марека. Ц. 1 руб.

„Причуды Миледи", скэтчъ Стэнли, пер. Гр. Аполлонова, Ц. 1 р.

„Благодѣяніе", Николая Урванцова. Ц. 1 р.

„Бѣдный Федя", скэтчъ въ 2 к., соч. Алиба. Ц. 2 р.

„ВЕЧЕРА ИНТИМНОЙ ПѢСНИ“

Изы КРЕМЕРЪ

при участіи

М. С. Марадудиной и А. А. Каршона.

Въ программѣ: Пѣсни богемы Монмартра. Пѣсни итальянской улицы. Музыкальныя улыбки. Національныя пѣсни.

МАРШРУТЪ: Августъ — Москва. Петроградъ (20 концертовъ). Сентябрь — 6 — Харьковъ; 8 — Ростовъ; 11.12 — Тифлисъ; 14.15 — Баку; 18 — Екатеринославъ; 20 — Харьковъ; 21 — Полтава; 22 — Кременчугъ; 24—26 — Кіевъ; 28 — Николаевъ; 30 — Одесса.

Устроитель турнэ **Е. Б. Галантеръ.** Администраторъ **С. Л. Гросбаумъ.**

ПЕРЕДВИЖНОЙ ТЕАТРЪ

„ЗЕЛЕНОЕ КОЛЬЦО“.

Бюро театра: Бородинская 2, кв. 24. Телефонъ 672—48.

Цѣль театра обслуживаніе рабочихъ районовъ, окраинъ и ближайшихъ городовъ литературно-художественными спектаклями.

Спектакли идутъ: въ Поповкѣ, завода Рѣчкина и друг. — **Репертуаръ. Гибель „Надежды“.** Г. Гейерманса. **Надъ пучиной.** Энгеля. **Тартюфъ,** Мольера. **Зимній сонъ,** Дрегра. **Чайка,** А. П. Чехова. **Трактирщица,** К. Гольдони. **Не все коту масляница,** А. Н. Островскаго. **Привидѣнія,** Ибсена.

Режиссеры: М. И. Бессоновъ и А. И. Александринскій. Декораціи худ. М. П. Сахаровой и В. Г. Федорова.

Администраторъ А. Н. Шаховъ.

Лѣтній театръ

ЛУНА-ПАРКЪ.

Телеф.: 404-06 и 593-49.

Московская оперетта театра „ЗОН“

Гастроли **Тамары, Шуваловой, Монахова, Ванича, Кошевскаго,** съ уч.: Августовской, **Бестужской, Глоріи, Дмитріевой,** Дубровской, Оболенской, Ровской, Рейской, **Руджіери,** Строинской; г. г.: **Антонова, Даниньскаго, Днѣпровскаго,** Муратова, Ордынскаго, Расмановича, Шорскаго, Филонова и др.

ЕЖЕДНЕВНЫЕ СПЕКТАКЛИ

Главн. кап. **Г. И. Якобсонъ.** Балетм. Р. П. Богдановъ. Художникъ-декораторъ **М. Ф. Бѣлый.** Билеты въ кассѣ и центральной (Невскій 23). Начало въ 8½ ч.

Главный администраторъ **А. Н. Шульцъ.**

ЛѢТНІЙ БУФФЪ.

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО весел. мелод. оперетта въ 3 д. **„СИЛЬВА“ („Дитя шантана“)** Д. 1.—Брачн. пиръ въ Кафе-Шантанѣ. Д. 2.—Черезъ 9... недѣль. Д. 3.—Счастье влюбленныхъ. Уч.: Гамалей, Новгородская, Орлова, Германъ, Ксендзовскій, Ростовцевъ, Фрона, Шаминскій и др. Воскр., 13-го и понед., 14-го авг., **ТОЛЬКО ДВѢ ГАСТРОЛИ** Знаменитой Шведской оперетичн. артистки

ЭЛЬНЫ ГИСТЭДТЪ.

Созд. роль Сильвы и исп. въ Стокгольмѣ болѣе 200 разъ.

Постан. **А. Феона.** дек. худ. **Н. Болдырева.** **„КОМЕДІЯ“:** въ стеклахъ, т. ж. упр. Львовскаго и Мерочника.

Ресторанъ открытъ съ 11 ч. веч. **Грандіозн. дивертис.** Хоръ цыганъ.

Зоологическій садъ.

Дирекція С. Н. НОВИКОВА

Въ Большомъ театрѣ: ежедн. **ПРИЧУДЫ СТРАСТИ.**

На эстрадѣ въ 7 и 11 ч. в.

= СИМФОНИЧЕСКІЙ ОРКЕСТРЪ. =

подъ управл. А. Б. Вилинскаго.

На верандѣ: *Разнохарактерный дивертиссементъ.*

Ресторанъ открытъ съ 2 час. дня.

Обозрѣніе звѣрей съ 11 ч. до 8 ч. в. Кормл. звѣрей въ 5 ч. дня. Цѣна за входъ 54 к., солдаты и дѣти — 35 к.

ТАВРИЧЕСКІЙ САДЪ.

Въ воскр. 13 авг. 1) **Женитьба.** 2) **Что имѣемъ не хранимъ,** 14-го сп. нѣтъ, 15-го **„Севильскій Цирюльникъ“,** 16, 17 и 18-го **„Орленокъ“,** 19-го **„Живая игрушка“,** 20-го **„Не все коту масленица“.**

БѢДНЫЙ ФЕДЯ

ск. въ 2 картин. Амба...

Цѣна 2 рубля.

Выписывать изъ „Театр... и Искусства“.

ТЕАТРЪ ЛИНЪ

Невскій 100. **Дирекція В. Ф. ЛИНЪ.** Невскій...

ТЕЛЕФОНЫ:
Кассы 518-27. Конторы 69-52
Дирекціи 122-40.

1) Съ участ. арт. Государст. Мар. опер...

А. В. Смирнова,

„Цыганскія пѣсни въ лицахъ“, оп. ...
2) знам. франц. комич. **Мильтонъ,** 3) ... сы дни“.—**„Событія въ Галиціи“**, ...
М. С. Кринскій, 4) **„Серенада“**,—въ исп. ... бал. Г-жи Висконской и бал. г. Лив... Клас. Польна въ исп. пр.-бал. Г-жи Чин...

Нач. въ 8¾ и 10 ч. в., касса съ 6 ч. ве...

Гл. дирижеръ **М. О. Осаевъ.**

Гл. режиссеръ **В. Епифанов...**

Администраторъ **И. Ждарскій.**

ТЕАТРЪ

„НЕВСКІЙ ФАРСЪ“

Невскій просп., № 56.

Труппою драм. артистовъ, подъ управленіемъ **А. Е. Черкасова.**

ЕЖЕДНЕВНО:

Извѣстн. фарсъ **„Въ разныхъ спальняхъ“,** фарсъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ Пальмскаго и Старова.

II Новое Концертное Отдѣленіе.

Режиссеръ А. Е. Черкасовъ.

Администраторъ И. Г. Шуваловъ.

Съ 28-го іюля 1917 г. гастроли извѣстной цыганки Елены Шишкиной.

Начало въ 8½ ч. веч. Касса съ 11 ч. утр.

Залъ ПАВЛОВОЙ.

ТРОИЦКІЙ ФАРСЪ

О. Н. ВѢРИНОЙ.

Троицкая, 13. Тел. 15-64.

въ 8 ч. в. **Ежедневно 2 спект.** въ 9¾ ч.

„Радій въ чужой постели“,

фарсъ въ 3 д.

Въ антракт. струнный оркестръ. Билеты пр... въ „Русской Волѣ“ Невскій 24, съ 10 час. ... 5 час. и въ кассѣ театра съ 2 часовъ.

Снимать верхнее платье не обязательно.

Труппа подъ упр. **В. Ю. Валентина.**

Адм. **О. О. Штекеръ.**

кухни такого театра, читая названия пьес вроде "Покажите, что у вас есть" и т.п."[238]. Отчасти так оно и было, но только отчасти. "Смак сальной кухни" объясняется ситуацией военного времени – "каждый день войны уносит культуру" (А.Блок), а не самодержавием. Скорее даже наоборот, при авторитарном царском режиме пределы одобренного и допустимого в искусстве контролируются недреманным оком цензуры, революция рушит заборы ограничений – на сцене под громкие крики о свободе торжествует репертуарная вседозволенность. Нужна длительная традиция, нужен мощный пласт культуры, нужны усвоенные с детства нормы нравственности, чтобы художественная жизнь могла выдержать соблазн различных, в том числе – эротических, искушений. И – одновременно – необходима добровольная общественная поддержка искусства. Без такой весомой финансовой помощи искусство, прежде всего – зрелищное, неизбежно склоняется перед экономическим интересом.

Чтобы удержаться на плаву, владельцы фарсовых театров старались заманить и ублажить публику всеми возможными способами. Еще не успели просохнуть чернила на царском отречении, как содержатели шантанов подали петицию "о разрешении торговли до 3 часов ночи и о разрешении виноградных вин". Правительство на это не пошло – продажа алкоголя крепостью свыше 1,5 градусов запрещалась. Предприниматели отыгрались на репертуаре – его "злачная" линия была представлена как никогда широко: от гривуазной "Курортной плутовки", "Любовных шалостей", "Любовного кавардака", "Веселого рогоносца", "Аромата греха", "Шальной бабенки" через "Гетеру", "Прелюбодейку", "Содержанку на паях", "Дамочку с условием", "Любовь в ванной", "Ночи любви", "Гаремного надзирателя", "Шпанской мушки", "Пуговки от штанов", "Развратницу Митродору" к "Леде" А.Каменского, "Двум Ледам" С.Беловой вплоть до откровенно скабрезной "Царскосельской благодати", автор которой спрятался под псевдонимом "соч. Маркизы для окон".

Этот последний "фарс-эпизод из жизни Гр.Распутина" стал гвоздем сезона. Пресса возмущалась, критика негодовала, а постановка делала битковые сборы. Рецензент возмущался: "Мы комбинировали на все лады все новые благодатные условия: и падение цензуры, и театральную автономию, и театральные союзы – и радостно вздыхали:

— Ну, теперь пойдет музыка не та! Теперь на театр снизойдет благодать!

... И дождались!

Снизошла "Царскосельская благодать"... Публика, "оскорбленная действием", спешила покинуть театр.

Вот, стало быть, какая "благодать" пришла. (...)

Мы ругали старый театр – театр цензуры и "рабского слова". Но теперь, после постановок, подобных "Царскосельской благодати", мы не имеем права ругать старый театр! Нам всякий теперь скажет: "Помилуйте, даже прежде, в дни рабства, никогда не было такой гадости в театре"[239].

Оставим в стороне эмоции и пафос критика, зададимся простым вопросом – если публика "спешила покинуть театр", почему тогда эта постановка шла практически ежедневно? Неужели антрепренер сознатель-

но работал себе в убыток?..

Все имеет издержки, даже демократия. Условия военно-революционного времени были "благодатны" для "заразы порнографии", заполонившей подмостки фарсово-кабаретных театров. Репертуарное непотребство было столь явным, что критика растерялась: "Неужели наш (...) осиянный революционными лучами театр не сможет удержаться (...) на краю той чистой свободы, за которой начинается яма свободы порнографической и идиотски грязной?"[240].

Все эти ламентации, призывы "не переступать черту", "быть достойным" и т.д. были гласом вопиющего в пустыне, и вот почему. Есть лишь несколько способов регулирования репертуара – административно-командный, идеологический и экономический. Если общество выбрало путь самоорганизации культурной жизни, то – при отсутствии цензуры и весомой финансовой поддержки театрального искусства – содержание репертуара зависит от интересов (в том числе – меркантильных) антрепренера и запросов (как правило, неразвитых) массовой публики. Можно сколько угодно возмущаться, но в Феврале на сценах шло то, что должно было идти, потому что в революции оказался выброшенным за борт за ненадобностью нравственный опыт страны, а желание театральных предпринимателей "сорвать куш" совпало с неразборчивым вкусом новой публики. И разве случайно, что именно в конце февраля 1917 г. закрывается Камерный театр?

Это событие дало Н.Россову право обвинить публику в том, что она "в сущности не любит никакого искусства, кроме буржуазной фотографии своих личных ощущений, услужливо так предоставляемых для нее буржуазными актерами на сцене"[241]. Не стоит поминать всуе "буржуазию" – вряд ли именно это понятие характеризует всю новую публику того времени, когда неумолимо перерождался воздух времени, размывалась нравственность, рушились традиционные ценности.

Для теоретиков-идеалистов человек представляется существом ангелоподобным; для практиков-реалистов он изначально греховен, потому и разрабатывают они различные – этические, экономические, идеологические, ценностные – механизмы интеграции эгоистических целей и устремлений человека в коллективную общественную жизнь. При самодержавии низменные инстинкты публики сдерживались цензурой, ее отмена в условиях военно-революционного времени привела к закономерному результату.

По сценам российских театров самоуверенно дефилировали обнаженные "Леды". Упомянутый выше П.Кохманский организовал на паях с А.Каменским ни много ни мало "Театр дерзаний и парадоксов" и лихо прокатывал в провинции его "Леду" и "Хоровод" А. Шницлера. Это дало повод прессе позлословить: "В Самаре "дерзания и парадоксы", а мы, грешные, в Москве думали просто порнография. (...) Голая баба с лекцией! Самарские банщики, трепещите!"[242].

Осенью, в полном согласии с уже новыми веяниями, А.Каменский завлекал публику на "Вечера социализированной красоты", которые были не чем иным, "как обычной порнографией, к которой наклеен модный и ходкий по теперешним



Леда—г-жа Каменская.
Фот. С. Манухина.

временам ярлык"[243].

Всплеск так называемой порнографии коробил российскую интеллигенцию. Вообще это очень интересная и совершенно неразработанная в нашей культурологической науке тема – табуированное отношение российской интеллигенции к чувственно-эротическому началу в искусстве и к нарушению этого табу.

Будем откровенны, выросшее в строгих этических нормах православной ортодоксии общество было в этом вопросе традиционно пуританским. Ведь даже очаровательную Анастасию Вяльцеву чопорная критика упрекала в эротичности ее песенной музы. А.Р. Кугель был вынужден растолковывать доморощенным святошам, что "элементы эротики вообще неразлучны с большей частью художественных впечатлений"[244]. Он прав – и в целом, и в частности: утвердившийся в начале века стиль modern в самых разнообразных символах обыгрывал элементы эротики.

Но, думается, есть и другая причина анализируемого явления. В это смутное, тревожное время люди жили с ощущением распада империи, надвигающейся катастрофы, что подтверждается резким всплеском самоубийств и необычным ростом преступности. В стране вдруг объявилось множество ведунов, прорицателей и других носителей оккультного знания. Газеты и журналы широко рекламировали "ясновидящую Олю Зубареву, 8 лет", "знаменитую ясновидящую Люцию, 9 лет", "гениальное дитя – ясновидящую и угадчицу чужих мыслей Маню Умницкую, 6 лет"; давала спиритические сеансы "гений мнемотехники и телепатии медиум м-сс Бетти и ее индуктор м-р Джек"и многое другое, аналогичное.

Анафема порнографии

Безысходность и подсознательный страх смерти обусловливали в эти месяцы ситуацию проживания (прожигания) жизни во всей ее чувственной полноте. Фарсовые театры лишь обслуживали эти глубинные ожидания публики в низовых, площадных формах.

Сколько благородного гнева, пафоса, язвительной иронии выражено в прессе в эти месяцы в бессчетных рецензиях о засилье порнографии. Видимо, больно задела она за что-то очень живое, уж коли вызвала такой широкий общественный резонанс. Конечно, масштабы самого явления оказались нежданно-пугающими, но

только ли в этом дело? Лика Авилова в голодном 1921 г. перечитывает арцыбашевскую "Жену" и записывает в дневнике: "И возмущена еще острее, чем раньше. И ненавижу еще ярче, чем раньше: ненавижу (...) всю эту грязь и мерзость, распущенность, грубость и бессмысленность"[245]. Отдадим должное их воспитанности и интеллигентности, но попробуем все-таки разобраться – истина дороже.

Понять и объяснить эту яростную нетерпимость части российской интеллигенции – невозможно, если исходить лишь из собственно порнографического момента в искусстве. Рассуждая строго, ни в арцыбашевских писаниях, ни в умеренно обнаженных артистках Каменской и Кастальской, игравших Леду, не было ни грязной эротики, ни особой "клубнички", даже с учетом всех последовавших нравственных и эстетических поправок на границы "дозволенного" в искусстве. Думается, что кроме воспитанности, порядочности, скромности и естественной брезгливости было и что-то другое, что вызывало у них такую реакцию неприятия и отторжения. Что?

Можно предложить гипотезу, что среди творческих деятелей России была представительная группа, которая ощущала свое служение искусству как гражданский долг, как выполнение ответственной художнической миссии перед обществом, народом. Представление об искусстве как деятельности художника в сфере чистой эстетической формы не было в России преобладающим. Более распространенным был воспринятый от XIX века завет "служения народу", который давал творцам мощное психологическое оправдание своей деятельности как общественно важной и нужной работы, как благородного труда по просвещению и окультуриванию народа. Только при этом то, чем они занимались, их "жизнь в искусстве" была не личной блажью сытых людей, не барскими забавами, нет, совсем нет – они несли народу Свет, Добро, Красоту и многое другое возвышенное с таких же прописных букв.

А арцыбашевы, порнографические спектакли и все иже с ними торгаши от искусства снижали эту благородную мотивацию, переводили священность художнического служения народу в разряд вульгарной коммерции. Тем самым у части творческой интеллигенции рушились механизмы психологической защиты и морального самооправдания своей деятельности. Думается, что по этой самой причине она столь яростно отвергала так называемую порнографию, унижающую их благородную миссию служения народу.

Главный объект критических стрел – П.Кохманский – попробовал объясниться: "Цель, которую преследует "Леда", – оправдание публичного выявления красоты человеческого тела; в этой цели, если отбросить существующую мещанскую мораль, ничего порнографического не заключается". Оппонируя своим хулителям, "людям с загрязненным воображением", он делает сильный ход и обвиняет их в том, что во фрейдизме называется "проекцией": "...в реалистической и правдивой картине нравов Шницлера они узнают в герое (...) свои собственные черты, свое собственное искривленное похотью лицо"[246].

В принципе, так бывает – в середине 50-х годов в СССР бдительные коменданты молодежных общежитий

срывали со стен репродукции "Спящей Венеры" Джорджоне, видя в ней "голую бабу". Поэтому трудно в общем виде судить – кто прав: антрепренер или критик, увидевший в спектакле "женщину в одних туфельках. Одетую "во все голое"[247].

Как бы то ни было, но абсолютное большинство сочло спектакль порнографией, а владельцы здания на Тверском бульваре бр. Паршины, которое арендовал П.Кохманский, предъявили ему иск на расторжение контракта, ссылаясь на нарушение условий договора, – "художественное воплощение на сцене всех отраслей серьезного искусства"[248].

Вообще, интеллигенция России оказалась совершенно неподготовленной к вызову "теневой культуры", отражавшей вкусы разношерстной публики этого смутного, переходного времени. Пресса и архивные материалы тех лет наглядно демонстрируют их наивные романтические иллюзии о революции, которая делается "по Шиллеру". Увы, шквал социальной революции сметает, не замечая, все аптекарски выверенные в немецких кабинетах рецепты, кипящая лава революции торит себе дорогу стихийным путем. Грубая проза жизни разительно разошлась с красивой мечтой, шокированная интеллигенция была близка к панике: "Хам пришел! Хам пришел!"[249].

Революция гуляла по России разинско-пугачевской вольницей, культурная жизнь резонировала этой вседозволенности, и интеллигенции оставалось только печалиться: "В темные мрачные дни русский актер говорил как Шиллер и презирал подьячих, а теперь у него какие-то рыбьи слова и рыбье дело"[250].

Убеждать хватких театральных предпринимателей прекратить показ срамного, но прибыльного репертуара – дело бесполезное. Можно понять некоторую растерянность и даже нравственное смущение А.Р. Кугеля, который всю жизнь воевал с цензурой, но в сложившихся обстоятельствах был вынужден хоть частично признать ее правоту: "Театр пока что получил от "свободы" полную свободу порнографии. (...) "Хоровод" Шницлера цензура запрещала. Умно она делала или нет? Я всегда спорил с цензорами, доказывая, что "Хоровод" – грандиознейшая поэма, что она проникнута неким мистическим началом рока ... "Настолько я изучил Шницлера"... – говорил я обыкновенно. Но любезные цензора меня прерывали: "Вы знаете Шницлера, но вы не знаете наших антрепренеров". И, кажется, что они понимали своих клиентов лучше, чем я"[251]. А через две недели, досадуя на "всеобщую растерянность" правительства, на "нежелание пользоваться теми же законами, которые оно само же издало", он недвусмысленно подталкивал их "власть употребить" против "порнографических безобразий Кохмано-Каменского содружества... А местные комиссары хоть бы что, и в ус себе не дуют"[252].

Думается, однако, что запретительные меры правительства были бы малоэффективны в эти дни хаотической русской свободы. "Власти, – отмечал критик, – при осуществлении своих законных прав, в настоящее время вряд ли встретят необходимую поддержку зрителя, разнузданного и развращенного, алчущего и жаждущего всего пошлого, ультрапикантного и прямо циничного"[253]. Не совсем корректно обвинять во всех гре-

хах публику в целом, однако вывод, что "порнография на сцене уже пустила глубокие корни" – в общем виде справедлив, естественно, при условии, что порнография понимается в контексте прошлых, а не современных представлений.

Власть совсем не спешила с цензурно-карательными акциями – то ли по причине своего полного бессилия, то ли из-за преданности идеям демократии. Тогда вмешалась совсем другая властная сила. Труппа Троицкого фарса получила решительный отпор в Кронштадте, в котором восставшие матросы захватили заложников и не признавали никакой власти. Труппа намеревалась показать в городе "Царскосельскую благодать", однако "артистам (...) было объявлено от имени местного Совета солдатских и рабочих депутатов, что ежели только они вздумают пьесу исполнить, то (...) будут арестованы. "Царскосельскую благодать" пришлось экстренно везти обратно". Изложив этот инцидент, редакция порадовалась: "Многое простится кронштадтскому Совету (...) за то, что они приняли "благодать" в штыки"[254].

Не остались в стороне и союзы. После сравнительно недолгой раскачки исполком Московского союза артистов "пришел к убеждению", что театр Кохманского "не преследует никаких целей, кроме исключительно порнографических"[255]. В итоге бурных дебатов исполком "заклеймил деятельность Кохманского и выразил порицание артистам, выступившим в "Леде" и "Хороводе"[256]. Однако на общую театральную ситуацию в стране это решение никак не повлияло – чуть ли не каждую неделю возникали всевозможные экзотические театры, как, например, "Театр красивой жизни", Театр изящной комедии "Пэл-Мэл", театр "Улыбка", "Веселый" театр, "Театр смеха и веселья", "Молодой театр", Театр "Мозаика", "Интимный театр", театр "Ренессанс", Театр художественной сатиры "Ко всем чертям", "Театр для всех", какой-то совсем непонятный "Народно-семейный театр "Шут", "артистическое предприятие совершенно интимного характера – товарищество "вечеринки Коломбины" и т.д.

"Злоба дня" в репертуаре

С лета репертуар фарсовых театров видоизменяется – в соответствии с политической злобой дня. На сценах идут "Дезертир" А.В.Шабельского, "Вова – революционер" и "Революция в городе Головотяпове" плодовитого Е.Мировича, "Иванов Павел – анархист" С.Надеждина и В.Раппопорта, пьесы на политическую злобу дня – "Большевик и меньшевик", "Аннексия и контрибуция" и т.д.

После июльских событий к привычным персонажам фарсовых театров прибавился новый – вождь большевиков В.И. Ленин. На сценах замелькали "Последние монархисты" с подзаголовком "Штюрмер, Ленин и К°", "Царские грешки" с легко узнаваемыми прототипами: Матильда Федоровна Пшесинская, Бенин-циммервальдец и т.д. В "Трагедии глупых людей" некоего Эпикура проезжались по адресу В.И. Ленина. На какое-то время он стал героем расхожих куплетов, скетчей, цирковых реприз. Так, в Севастополе В.Дуров вывел на арену свинью с плакатом: "Вождь большевиков – Ленин". В от-

вет на это "местные большевики явились к нему с протестами и угрозами. Но Дуров им ответил, что он не боялся царей и царского правительства, которые не могли закрыть ему рот на цирковой арене, а поэтому тем более их не боится". Трюк, по свидетельству журнала, настроенного, впрочем, антиленински, "имел у севастопольцев большой успех"[257]. Представляется, что критика имела полное право подытоживать, что "распутиниаду" сменила "лениниада", но насколько она будет долговечнее?"[258].

С "Царскими грешками" вышел казус – после очередного показа группа монархистов ворвалась за кулисы и потребовала "для объяснений артиста Емельянова, изображавшего царя Николая. Артист предусмотрительно скрылся". Однако на следующий день доморощенные роялисты явились за кулисы уже во время спектакля и вызвали артиста на дуэль. Емельянов, естественно, отказался. Вмешалась дирекция, "которая почему-то сочла нужным извиниться перед монархистами". Ободренные монархисты ввалились к артисту домой и заявили, что они "без крови не обойдутся и будут преследовать его до тех пор, пока он не даст удовлетворения"[259]. Артиста, надо полагать, спас Октябрь.

В эти восемь недолгих месяцев фарсовый театр в России весело и бесшабашно праздновал свой короткий "золотой век". Спрос рождает предложение – театры малых форм росли как грибы после дождя: "...такого количества "миниатюр" в Москве, кажется, никогда не было. (...) ...когда все откроются – то их будет около трех дюжин. (...) Публика, как говорится, "валом валит", но, к сожалению, не все миниатюры – на высоте художественных требований"[260].

Если учесть, что фарсы интриговали публику зазывными пьесками вроде "Ниночка ложится спать", "Спальня", "В разных спальнях", то суждение рецензента следует признать интеллигентным. Более определенно по поводу фарсового репертуара выразился другой критик: "Радий в чужой постели", "В разных постелях", "Парные кровати" – удивительно постельный репертуар. (...) И какой пол больше всего влечет к этому половому репертуару?"[261].

Сегодня нам трудно дать точный ответ на этот вопрос, но, думается, что в залах были представлены обе половины рода человеческого. Иначе никак не объяснить унылых сетований прессы, что осенью 1917 г. Москва веселилась "как никогда". Девизом этой публики было изречение – "Ко всем чертям!"[262]. Впрочем, не будем торопиться осуждать этих людей; вспомним, какие страшные испытания выпали потом на их долю и пожалеем их.

Молчание искусства

Агрессия фарсового репертуара оттеснила коллективы художественных исканий на самую далекую обочину театральной жизни. Это было несложно – ни одной сколько-нибудь талантливой или достойной пьесы в летние месяцы не появилось, что, впрочем, тоже не удивительно: в стране бушевали социальные страсти, камни раздора были разбросаны, а время их собирать еще не пришло. "Скудость нового репертуара – безгранична, – писал А.Р. Кугель. (...) Где же вы, страдавшие от стеснения, покажите, как на вас отразилась

свобода, взмахните освобожденными крыльями"[263].

Взмахнуть – не сложно, но для полета крыло должно опираться на атмосферный воздух. Увы, социально-политическая и культурная атмосфера тех дней никак не способствовала творческому взлету.

Свобода оказалась с двойным дном: радость освобождения быстро улетучилась, наступила вакханалия какого-то лихорадочного прожигания жизни. "Каждый вечер, – свидетельствует очевидец, – толпа ... самодовольных, несмотря на то, что родина летела к гибели, богатых, несмотря на то, что русский рубль стоил тогда 10 копеек, людей (...) платя бешеные цены, по 100 рублей за ложу и по 20 за кресло, наполняли представления разных миниатюр и кабаре. (...) Это был пир, поистине, во время чумы"[264].

Демократически ориентированная интеллигенция в эти дни мучительно размышляла – почему отечественное искусство не прошло испытание свободой? Разрыв между чаяниями и жесткой правдой переживался ею тяжело, она была вынуждена признать, что ее ожидания не оправдались: "Еще ни один истинный талант не заговорил языком свободы в это свободное время. Молчит поэзия. Молчит беллетристика. Молчит театр. Живопись тоже молчит. То, что появляется нового в печати, на сцене, в живописи – недостойно ни переживаемого времени, ни своих титулов"[265].

Такое нетерпение сердца русской интеллигенции представляется несколько странным: плоды искусства созревают медленно.

Молчание искусства в это время объясняется сложным переплетением причин. Исторически так сложилось, что животворящая энергия художника получала постоянный стимул в преодолении разнообразных властных запретов. Вольтова дуга высокого искусства возникала между двумя противоположными полюсами – творцом и властью. В Феврале второго полюса – власти – не стало, напряжение сопротивления упало, а новые стимулы творчества еще не оформились в самой жизни.

Нравственным императивом русского искусства всегда была его великая боль за "униженных и оскорбленных", защита малых и сирых от произвола власти. В этом видели свою непреложную гражданскую миссию передовые художники, в этом их поддерживала "прогрессивная" критика, этого требовала от них демократически настроенная общественность. Социальный посыл в русском дореволюционном искусстве был, как правило, важнее изысканности эстетической формы. Конечно, была и другая, противоположная линия: был Пушкин – "античный век России" (М.Гершензон) и фантасмагорический Н.Гоголь, были Ф.Тютчев и А.А. Фет, были Л.Толстой, А.П. Чехов, А.А. Блок, были П.И. Чайковский и А.Н. Скрябин, были М.А. Врубель и мирискусники, был замечательный взлет русского авангарда первой четверти XX века – все это вошло в золотой фонд мирового искусства, обогатило его новыми художественными идеями.

Однако мощный ствол русского искусства уходил своей разветвленной корневой системой в глубокие пласты народной жизни. В этой линии и "Станционный смотритель" Пушкина, и "Шинель" Гоголя, и "Бедные люди" Ф.Достоевского, творчество Н.Некрасова, Г. Успен-

ского, М.Горького, товарищества передвижников и многое, многое другое. И система ценностей интеллигенции (впрочем, надо брать более широкий пласт российского общества – вся читающая публика), и сложившаяся практика бытования искусства объективно способствовали формированию определенного – социально-ориентированного – типа мышления художника: "гражданином быть обязан!"

Русское общество не накопило к Февралю достаточного запаса внутренней свободы, о чем мечтал еще А.И. Герцен, оно оказалось не готовым воспользоваться плодами наступившей свободой. Нельзя приказать себе проснуться наутро свободным гражданином, выдавливание из себя по каплям раба – трудный и исторически долгий процесс. А в Феврале, как мы уже отмечали, времени катастрофически не хватало.

Февраль порушил еще одну абстрактно-гуманистическую идею интеллигенции, доставшуюся ей в наследство от XIX века: он показал, что демократизация условий приобщения к культуре сама по себе еще не создает в широких массах потребность в искусстве. Надежда, что в условиях свободы люди начнут штурмовать музеи, галереи, библиотеки и т.д., что, оставшись один на один с искусством, они станут лучше, чище, благороднее, что оно их "выпрямит" и одухотворит – все это, увы, не оправдалось. Незнание народа восполнялось у интеллигенции разного рода мифологемами. Вообще такое нерасчлененное мифологизированное представление о народе – носителе всех возможных добродетелей, народе-богоносце – было очень широко распространено среди русской интеллигенции. Отсюда понятны мартовские мечтания А.Я. Таирова, считавшего, что "народ – вот тот сказочный принц, что может вернуть к жизни уснувшую принцессу, освободив театр от колдовства буржуазии. (...) Он не станет навязывать театру своих вкусов, он не станет ворчливо и злобно осуждать его исканий и взлетов"[266]. Ему вторил А.Р. Кугель, призывавший в начале 1917 г. к "демократизации театра", и Б. Ковалевский, который уверял, что "будущее русского театра – там, в неизведанных народных массах"[267] и многие другие.

Жизнь разительно разошлась с этим просветительским идеалом, в действительности все оказалось гораздо сложнее: требовались последовательные, терпеливые и масштабные усилия по эстетическому воспитанию народных масс, а их, за очень и очень малым исключением, не было. Как это ни грустно было сознавать, но хамство жизни так настойчиво лезло в глаза, что даже умудренный А.Р. Кугель вынужден был резюмировать: "Странный результат – по крайней мере на вид – породила наша "социальная" революция: она укрепила буржуазию, она распространила буржуазные вкусы, она раздвинула границы буржуазного мироощущения"[268]. А ведь еще в мае кое-кто взахлеб убеждал себя и других, что "надо с негодованием отбросить затасканную легенду о Чумазом, который продиктует свои условия театру"[269]. Здесь понятно все, кроме оснований, на которых зиждилась такая самоуверенность критика. Разве революция – добрая прекрасная фея, что мановением волшебной палочки преобразовывает весь мир? Такое случается только в

сказках, а в жизни все было по-старому. "Освобожденная Россия, – печалился другой критик в сентябре, – поразила весь мир необычайным напряжением... хамства. Куда делись все речи о несении искусства народу, о развитии культуры вкуса, о просвещении эстетическом и ином? (...) Никто никуда ничего не несет и нести не желает"[270]. И, видимо, есть правда в рассуждениях А.Р. Кугеля о "тоненькой-тоненькой корочке олигархической культуры" в русском обществе, которую смыл революционный шквал. Хотя, быть может, проблема гораздо сложнее – для своего развития революция нуждается в простых, понятных лозунгах и символах, она апеллирует к коллективному бессознательному, пробуждает и опирается на глубинные пралогические (мифологические) пласты сознания. Если это так, то говорить о культуре в этой ситуации бессмысленно: ее задача – гуманизировать, очеловечивать мир, цель революции – найти и уничтожить врага. Культура усложняет и обогащает картину мира человека, революция упрощает и обедняет его.

Репертуар государственных театров

...Лето заканчивалось, приближалось открытие сезона. В Петрограде усиленно циркулировали слухи о возможной сдаче города, эвакуации и ликвидации различных предприятий. Все тревожились, но слухи, к счастью, не подтвердились. Государственные театры начинали сезон "без всякой уверенности в завтрашнем дне. Но этой уверенности, – вынуждена была признать пресса, – нет не только в театрах – ее нет у всей страны"[271].

Особые заботы были связаны с репертуаром. Весной Ф.А. Головин рекомендовал александринцам открыться запрещенным ранее к постановке "Павлом I" Д.С. Мережковского, благо это совпадало с желанием автора. Труппа, однако, отказалась – нет денег на постановку, пьеса уже заиграна в провинции, и вообще, по какому такому праву комиссар указывает автономной труппе, что ей ставить?! Время было потеряно, и ближе к осени уже сам Ф.Головин отклонил просьбу Малого театра открыться "Павлом I", мотивируя это тем, что в "настоящее время" такая постановка явилась бы в "политическом отношении бестактной". Опасения комиссара были преувеличены – пьеса широко игралась в провинции, шла на сплошных аншлагах (и это при том,


Павелъ первый—И. Н. Пѣвцовъ.
(Въ постановкѣ въ Драматич. театрѣ).
Фот. Л. Леонидов

что спектакль длился 5 часов – с половины восьмого до полпервого ночи) в Московском драматическом театре, где заглавную роль с большим успехом исполнял И.Н. Певцов.

Мариинцы открылись не обещанной в марте "Русланом и Людмилой", а "Князем Игорем". На спектакле случилась неприятность: исполнитель заглавной партии П.З. Андреев упал вместе с лошадью и не смог продолжать спектакль. "Сезон начался при неблагоприятных ауспициях", – писал по этому поводу рецензент, но его наблюдение возможно трактовать в более расширительном смысле.

Малый театр начал сезон "Шутниками" А.Н. Островского. Особого успеха они не имели, "непонятно, – удивлялась пресса, – зачем понадобилось возобновление?"[272].

Выше уже отмечалось, что александринцы тоже готовили возобновление – "Смерть Иоанна Грозного". Однако труппа разделилась на два яростно противоборствующих лагеря: первый, во главе с Н.Н. Ходотовым, отвергал пьесу как "контрреволюционную" (в театре их прозвали "большевиками". – **Г.Д.**); второй – их мнение защищал в прессе Ю.М. Юрьев, – считал ее пьесой на все времена, способной украсить сцену, независимо от политической обстановки в стране. Страсти разгорались, "Е.П. Карпов слезно умолял посещать репетиции, говорил большевикам о необходимости труда, о том, что нельзя игнорировать исторические пьесы, иначе надо отменить и "Дмитрия Донского", и "Самозванца"[273]. В этой ситуации художественно-репертуарный комитет, как мы писали, в полном составе подал в отставку, его функции принял на себя дуумвират – Ф.Д. Батюшков и Е.П. Карпов. "Таково начало конца, – злорадствовал "Театр и искусство", – бессмысленнейшей игры в автономию, которую проповедовал наш известный театральный социал-демократ Ф.Д. Батюшков"[274].

На премьере "Смерти Иоанна Грозного" произошел инцидент "политико-сумбурного характера": действие "прерывалось в нескольких местах демонстративными аплодисментами и соответственным шиканьем с другой стороны двух разных партий"[275] в зале. Второе представление тоже вызвало "манифестацию политического характера", но все, в конце концов, обошлось, и артисты доиграли спектакль до конца.

Рецензенты оценили спектакль и игру актеров "слабой, неудачной, никчемной". Кадетская "Речь" объявила даже, что "театр докатился до спектакля, после которого можно считать поконченным его художественное бытие"[276]. Сказано резко и в общем, на наш взгляд, несправедливо: художественная неудача спектакля имела прежде всего общественно-политическое объяснение.

И в частных театрах начало сезона художественных потрясений не принесло: в Петрограде Незлобинский театр открылся "Касаткой" А.Н. Толстого, показывал "Екатерину Ивановну" Л.Андреева, готовил премьеру "Царя Иудейского", все первые представления которого были заранее закуплены Георгиевским комитетом в пользу нужд общества "Друг инвалида". В театрах столиц шли пьесы Е.Карпова, А.Косоротова, Н.Григорьева-Истомина, П.Невежина, В.Рышкова, Л.Урванцева, И.Шпажинского, плодовитого А.Н. Толсто-

го. Охотно игралась классика – русская и мировая, театры обращались к зарубежным авторам – Г.Ибсену, К.Гамсуну, Б.Шоу и т.д. Особым успехом пользовались пьесы О.Уайльда: в октябре сразу в трех театрах Москвы шла его "Саломея" – в Малом, "Молодом" и Камерном театрах. Последний возобновил свою деятельность благодаря субсидии РТО, а в бывшем его помещении на Тверском обосновался театр Я.Д. Южного.

23 октября В.Э. Мейерхольд выпустил в Александринке "Веселые расплюевские дни" (по А.В. Сухову-Кобылину). Рецензий, в силу известных политических событий, практически не было, но постановка, видимо, не стала этапной для режиссера, что, впрочем, естественно, учитывая расклад сил и общую атмосферу в Александринке.

Театральный Февраль открылся 12 марта "Веселыми днями Распутина" С.Шиманского в Никольском театре и закончился "Веселыми расплюевскими днями" в Александринке. Особых художественных удач не было. "Один за другим открываются зимние театры, не принося с собой ничего нового, – подытоживал свои впечатления от начала сезона критик. (...) ...сгинули цензоры, пропали без следа все запреты. А нового и радостного в театре нет. Наоборот, поблекло и то, что было самоцветного, расползлось и то, что было гармонично слажено...

Никакого пафоса, пророчества, никаких дерзновений"[277].

С такой же нелестной и в целом справедливой оценкой и вошел бы в историю театральный Февраль, но чудо, в котором уже все разуверились, которого все перестали ждать, все-таки свершилось: после двухлетнего перерыва МХТ подготовил и выпустил "Село Степанчиково и его обитатели" (инсценировка В.М. Волькенштейна и Вл.И. Немировича-Данченко).

В своих вершинных достижениях искусство провиденциально – оно резонирует неслышному нормальному уху зову будущего. Только художник наделен волшебной способностью приносить в мир весть из будущего. Искусство – вестник, если только мир способен услышать и понять его знаки грядущего.

В страшной фигуре Фомы Опискина, которого играл И.Москвин, зрители въявь увидели кошмар власти лакейства и покорно склоняющееся перед этой хамской властью общество. Современники по достоинству эстетически оценили, но, судя по первым рецензиям, не поняли всего явленного смысла спектакля. В магическом кристалле искусства они разглядели его ближние грани, а дальние остались до поры до времени неувиденными. Критика связывала постановку с недавними событиями российской истории: "Если бы цензор, читавший рукопись "Села Степанчикова", обладал даром исторического предчувствия, – писал Ю.Соболев, – он запретил бы эту пьесу. При дворе русского императора разыгралась почти та же история, о которой рассказано в "Селе Степанчикове"[278]. В спектакле он увидел "воплощенную в живых образах "распутиновщину".

"Никогда еще театр, – отмечал другой критик, – не попадал так метко в самую сущность исторической минуты. (...) Если выведенная Достоевским Ф.М. среда (...) кажется символизирующей современные инертные российские массы, то Фома Опискин представляется символом

всего того, что на эти массы сейчас насело: символом всех тех наглых ничтожеств, которые только в аморфной, лишенной самосознания и сопротивления массе могут являться какой-то действительной силой"[279].

Сейчас трудно судить, в кого метил, рассуждая о "наглых ничтожествах", критик. С равным успехом это могло относиться к деятелям Временного правительства, Исполкому Совета рабочих и солдатских депутатов, но могло, учитывая симпатии и антипатии журнала, относиться и к большевикам. Тогда объявленная критиком "инертность" российской "массы" – не вся правда: большевики еще не располагали властными структурами, чтобы оседлать народные массы, это придет позже. Однако они хорошо ориентировались в их ожиданиях, и заманчивые лозунги большевиков – немедленный мир без аннексий и контрибуций, землю тем, кто ее обрабатывает, и т. д. – отвечали ее сокровенным желаниям.

Утопия большевиков

Политизированное сознание народных масс жаждало немедленного социального результата, и эту их надежду, их веру в чудо и справедливость всячески поддерживали большевики. Они обещали народу всеобщее равенство – сразу и всем тем, кто трудится; обещали власть – Советам, обещали – на Апрельской конференции – свободу слова, стачек, демонстраций, государство – без полиции, без постоянной армии, без привилегированного чиновничества. Вне всякого сомнения, эта программа была чистой воды утопией, но ... Но она отвечала и глубинным, и успев-



шим сложиться за годы войны чаяниям и потребностям народа.

Мы уже указывали, что развитие капиталистических отношений взрывало традиционный уклад народной жизни, люмпенизировало вчерашних крестьян. В непривычных для себя условиях жесткого социального выживания человек терял освященные традицией привычные точки опоры. Утрата внутренних ценностных начал компенсировалась надеждой на внешнее – на государство, его мощь и силу. Однако военные неудачи и поражения, бессчетное число убитых и увечных разрушили веру в мудрость самодержавной власти, революция окончательно разметала по ветру все прошлые идеалы и мифы. Но общественное сознание, и тем более общественное сознание традиционного общества, к которому мы относим Россию, не может существовать без мифов. Рациональное индивидуали-

стическое сознание творит своих кумиров исходя из принципов предпринимательской этики. Его заповеди – нормы здравого смысла, его герои – удачливые победители, добившиеся успеха. Традиционное же общество нуждается в мифе, можно даже сказать – в большом мифе, который способен интегрировать все самые разнородные, разнонаправленные общественные группы. Ни славянофилы, чей идеал был в прошлом, ни западники, ориентированные на европейский идеал, в это смутное для России время не могли составить конкуренцию блистательному мифотворчеству большевиков. Действительно, миф не только объясняет мир, но и дает обществу, его гражданам уверенность, надежду. Большевистский миф содержал в себе все это и даже больше: он обещал России лидерство в мировом историческом процессе. Не замкнутая и отчужденная Россия славянофилов, не идущая на поклон к богатому Западу бедная просительница, — отнюдь нет: в мифологеме большевиков Россия являлась провозвестницей нового исторического пути, по которому за ней рано или поздно пойдет весь мир. (В скобках отметим, что мы не обсуждаем здесь вопрос о том, насколько искренне сами большевики верили в эту утопию).

Программа и лозунги большевиков были большим мифом, в котором нуждалась страна. Не только рабочие массы, но и часть интеллигенции считала, как например, А.Н. Бенуа в апреле 1917 г., что с "ленинцами" можно будет ужиться, от чего-то придется отказаться, но зато наградой будет "такое беспредельное счастье, такой абсолют счастья, как возобновление чисто человеческих отношений между людьми"[280].

Ни одна из трезвомыслящих политических партий России не могла предложить народу конкурентноспо-



собной программы радикального переустройства жизни, и не потому лишь, что такая программа изначально была нереальной, но и потому еще, что жили они в контексте старых, прошлых представлений. Русская буржуазия, ее политические партии и их лидеры были пленниками идей свободы и демократического развития без какого-либо поправочного коэффициента на российскую действительность, народные массы которой только-только выходили из векового рабства и государственного принуждения.

Национально-культурные особенности русской жизни в расчет не принимались. Как ни старались они вырваться из рокового круга традиций государственности, ничего не получалось – выросшие в лоне самодержавия, они своей пуповиной были связаны с ним всем кругом идей. Стихийный народный максимализм как и популистские требования были им, европейски мыслящим интеллигентам, глубоко чужды. Временное правительство не имело надежной социальной опоры. Оно лавировало "между страхом революции и страхом реакции" (М.Арцыбашев), но, удлиняя срок своего пребывания у власти, оно стремительно теряло историческую перспективу сохранения основ этой власти.

После июльской генеральной репетиции большевиков по захвату власти в августе пришла очередь военных: 25-го двинул казачий корпус и "дикую дивизию" на Петроград Л.Г. Корнилов. Его политическая программа, как, впрочем, у всех, кто рвется к власти, обещала многое – восстановление прав гражданина без различия пола и национальности, уничтожение



А.Ф. Керенский

классовых привилегий, неприкосновенность личности и жилища, свободу слова и печати, свободные, без давления, выборы в Учредительное собрание и т.д. Впрочем, и большевистская партия – в лице И.В. Сталина – обыгрывала те же самые лозунги и требовала "восстановления свобод, декретирования демократической республики и немедленного созыва Учредительного собрания"[281].

А.Ф. Керенский сам метил в спасители – еще бы, "любовью гимназистки влюбилась Россия (точнее было бы – ее интеллигенция. – Г.Д.) в Александра Федоровича Керенского" (А.Мариенгоф)[282]. Он обратился к верным правительству частям. Ему на помощь пришли большевики, для которых победа Л.Г. Корнилова означала крах всех честолюбивых вожделений власти. А.Ф. Керенский повел себя беспринципно – ни в какой форме

он не отмежевался от этого дара данайцев, и, возомнив себя опытнейшим политическим дрессировщиком, безрассудно сунул голову в львиную пасть большевиков. История в конечном итоге – увы, только в конечном – не прощает политиканства и безнравственности. Акцию с корниловским мятежом А.Ф. Керенский выиграл, но всю партию проиграл. Большевики подняли на борьбу с мятежниками Красную гвардию и матросов Балтфлота. Переворот не удался, генерал А.И. Крымов застрелился, Л.Г. Корнилов после символического ареста ретировался на Дон. Мятеж военных был подавлен, А.Ф. Керенский организовал Дирекцию (Совет пяти), но все понимали, что это ненадолго.

К сентябрю Временное правительство окончательно потеряло кредит доверия, страна была в хаосе, опереточный комик А.Д. Кошевский пел в "Сильве" куплеты на злобу дня:

Мы сами губим нашу честь,
Садимся в грязь бесславную, —
Эх, если б порку произвесть —
Всеобщую, прямую, тайную и явную[283].

(Последнее слово – или сознательный парафраз идеи "равную", или опечатка.— Г.Д.)

Интеллигенция еще надеялась на чудо, на дееспособность избранного демократическим путем "хозяина земли русской" – Учредительного собрания, но идея сильной власти уже витала в воздухе. "Страна искала имя", – вспоминал позднее А.И. Деникин. Сам М.И. Терещенко писал в сентябре А.Ф. Керенскому, что "контрреволюция, хотя и не непременно монархическая, представляет единственную надежду на спасение родины"[284] – призрак грядущей диктатуры уже бродил по стране.

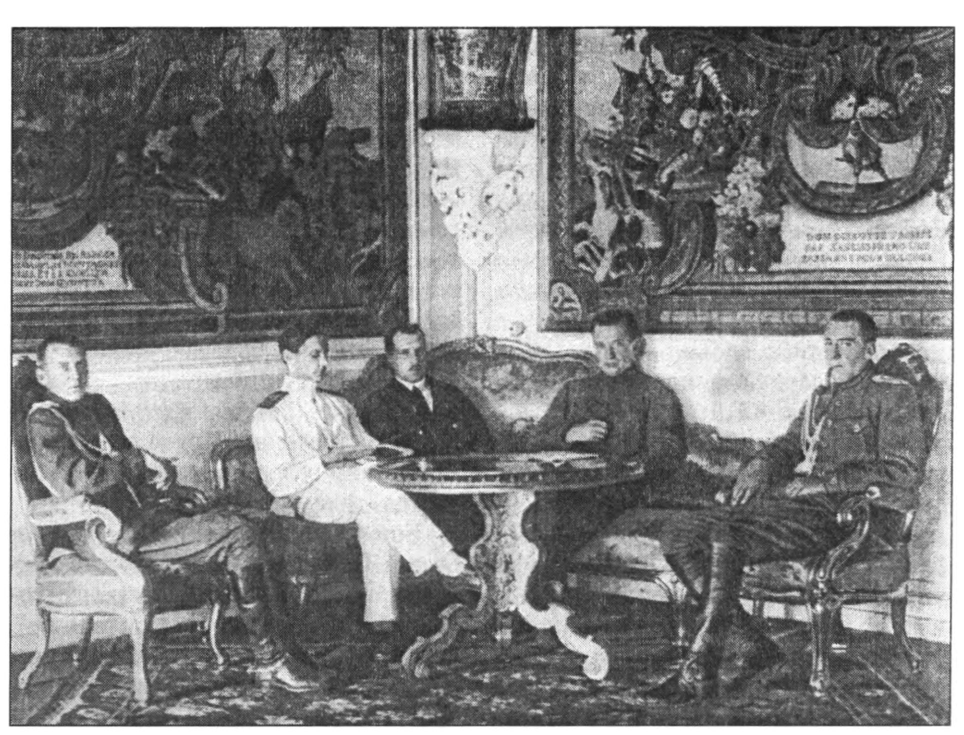
Крушение гуманизма

XX век начался не календарным 1900 годом, а крушением гуманистических идей в первую мировую войну. Российское общество не только не дало ответа на этот вызов истории, оно не поняло глубинного смысла разворачивающейся исторической драмы. В "Крушении гуманизма" А.А. Блок рассуждает о "роковой ошибке" наследников гуманистической культуры, которую возможно отнести и к политическим деятелям Февраля: "...они не почувствовали того, что мир уже встал под знак нового движения, которое обладает признаками совершенно иными, они продолжали верить, что массы вольются в индивидуализирующее движение цивилизации, не помня того, что эти массы были носительницами совсем другого духа"[285].

Скептически настроенный читатель может возразить, что историки, как правило, сильны задним умом: легко сегодня, обладая уникальным семидесятилетним опытом, поучать их, живших совсем в другом контексте представлений. Что ж, доля истины в таком возражении есть, но только доля, а не вся истина.

Еще за 30 лет до описываемых событий Гл.Успенский в "Мелочах путевых воспоминаний" пророчествовал: "Теперь пойдет "все сплошное". (...) Все теперь пойдет сплошное, одинаковое, точно чеканенное: и поля, и колосья, и земля, и небо, и мужики, и бабы, все одно в одно, один в один, с одними сплошными краска-

ми, мыслями, с одними песнями... Все сплошное – и сплошная природа, и сплошной обыватель, сплошная нравственность, сплошная правда, сплошная поэзия, словом, – однородное стомиллионное племя, живущее какой-то коллективной мыслью и только в сплошном виде доступное пониманию"[286]. Эта мысль писателя стала предметом общественного обсуждения. Ему оппонировали ученые, с ним полемизировал Г.В. Плеханов, вычитавший в авторской позиции всего-навсего крах народнических идей. Допустим даже, что вся эта полемика прошла незамеченной или не отложилась в сознании – пророчество Г.Успенского сочли антиутопией, мрачной фантастикой и забыли. Предположим, что так оно и было, но ведь сам воздух Февраля был густо пропитан идеями непримиримого классового противостояния. Уже упомянутый М.Арцыбашев, социальный мыслитель, признаемся, далеко не первой величины, но и он еще летом предупреждал об успешных действиях агитаторов, которые "добивались того, что рабочий класс, наконец, поверил в свое первородство, высокомерно обособился в какую-то касту, признал только за собой право на жизнь и свободу, и выше интересов родины поставил свои классовые интересы. (...) И я знаю, – заканчивал он статью, – что если не дай Бог – посеянная вражда вырастет в бурю гражданской войны, и рабочий класс, ос-



А.Ф.Керенский в Большом Кремлевском Дворце в перерыве работы Госсовещания (Москва 12-14 августа 1917 г.)

тавшись в одиночестве, будет раздавлен темными силами контрреволюции (...) несчастные рабочие переживут страшные дни Парижской коммуны"[287]. Не суть важно, что он не угадал победителей, более важен контекст его – и не только его – представлений: удалось таки вызвать Русь к топору, грядет неизбежный террор...

В этих условиях укротить русскую свободу-волю и превратить ее естественную составляющую общественной жизни было утопией.

Свобода – не желанная красивая игрушка, с которой взрослым детям можно поиграться, а надоест – забросить в самый дальний угол и забыть о ней. Свобода – нелегкий каждодневный труд по очеловечиванию жизни, постоянная работа по преодолению тех биологических и социальных инстинктов, которые тянут людей сбиваться в человеческое стадо. Путь от несвободы к свободе – это тяжкий путь человечества на Голгофу, который оно обречено пройти, чтобы на этом пути освободиться от подлой сущности рабства в себе. "Странно, что люди боятся свободы", – удивлялся А.П. Чехов[288]. Но странно только тогда, когда ты уже избавился от раба в себе, – труд, за который не каждый берется. Очень точно выразился А. де Токвиль: "Нет ничего более способного производить чудеса, как искусство быть свободным, но и нет ничего тяжелее, как обучение свободе"[289].

В России не было традиций обучения свободе. Русская молодежь на протяжении нескольких поколений "входила в "нигилизм" и "атеизм" как в страдание и бедность, как в смертельную и мучительную борьбу против всего сытого и торжествующего, против всего сидящего за "пиршеством жизни", против всего "давящего на народ"[290]. Жизненные вопросы решались умозрительно, а метафизические вопросы бытия сводились к упрощенным схемам объяснений; с ними срастались всей жизнью, за них шли в Сибирь, на гражданскую казнь, клали головы на плаху.

Вся идейная атмосфера анализируемого времени насквозь пронизана невидимыми волнами взаимоотталкивания, нетерпимости. Обучение свободе шло в Феврале тяжело, очень тяжело; условия, в которых оно проходило, совсем не способствовали успешной грамотности. Это было видно невооруженным взглядом: французский посол М.Палеолог отмечал, что "русская демократия слишком молода и невежественна". Созидательная, небунтарская свобода опирается на устойчивые демократические традиции и надежные структуры гражданского общества, а таковых, к сожалению, в историческом опыте страны не было. Юная российская свобода перерождалась в анархию, в разудалую и кровавую волю-вольницу. Этому способствовало многое: и народная память о несправедливости, и распад духовного начала, и бессилие власти, и доходчивая агитация большевиков и т.д. Но есть еще один момент, который хотелось бы выделить особо.

Февральская революция, как, впрочем, и все революции, изначально несла в себе яростное отрицание прошлого. Даже такой здравомыслящий политик, как П.Н. Милюков, на наш взгляд, перестарался, заверив американцев: "Мы едины с вами в нашей ненависти и антипатии к старому режиму"[291].

Такое черно-белое восприятие мира чревато самыми неожиданными по-

следствиями. Азарт революции отрицает преемственность, молох революции требует жертв. Великое искусство политика – пройти по лезвию бритвы и не оступиться, перехватить инициативу, перевести понизовую вольницу масс в созидательное творчество. В противном случае его удел – плестись в хвосте событий, не управляя, а обслуживая плебейскую ярость масс.

Увы, зуд отрицания охватил в эти месяцы все без исключения группы общества; свою весомую лепту вносила и творческая интеллигенция. Мы не будем обсуждать вопрос – так ли уж основательны были ее претензии к свергнутой власти: образ жизни свободного художника формирует особую – индивидуалистическую – психологию, в которой его "Я" противостоит большинству, иногда – миру в целом.

Художественная интеллигенция, за очень редким исключением, бездумно способствовала утверждению в массовом общественном сознании вакханалии поругания, а, следовательно, разрыва с историческим прошлым. Такое нигилистическое отношение к истории жестоко мстит за себя. Не аптекарски выверенный выбор того, что мне в истории моей страны предпочтительно, а вся она, со всеми ее трагическими противоречиями – величием и подлостью, героями и тиранами, великодушием и предательством, милосердием и жестокостью – это все мое. Все, что в ней было, следует воспринимать как личную и нашу общую со страной биографию. Только осознав себя соучастником общего исторического пути, приняв на себя ответственность за прошлое, общество способно осознать свою действительную судьбу и найти выход из кризиса революции. Если этого нет, если вина за все наши беды персонифицируется в ком-то или чем-то другом – неважно, индивид ли это, группа, камарилья, прошлая власть – всегда сохраняется возможность сформировать образ врага.

Разрыв исторической преемственности выводит страну за грань культуры: если Бог хочет наказать народ, он лишает его истории. И тогда наступает время самых немыслимых социальных экспериментов – общество с фронтальной лоботомией исторической памяти приемлет и самые радикальные утопические прожекты, и даже отчаянную самоубийственную попытку их претворения в жизнь.

Дискуссии о пролетарской культуре. Оформление Пролеткульта

Великая российская культура создавалась веками. Свою лепту в ее сокровищницу внесли все слои общества, вершинные же ее достижения связаны с просвещенным классом. Однако знамением этого нигилистического времени стало утверждение классового подхода не только в политической, но и в культурной жизни страны. Инициатором дискуссии о "пролетарском искусстве" был А.А. Богданов, его поддержали М.Горький, А.В. Луначарский, М.Н. Покровский и другие. Правда, их партийный коллега А.Потресов в 1913 г. сомневался – "образуется ли (...) еще в рамках капиталистического строя культура пролетарского художества?", разумно предлагая не самообольщаться на этот счет, так как без помощи интеллигенции рабочий класс способен создать, по его мне-



А.В.Луначарский

нию, только такое общество, в котором “будет господствовать психика (...) пролетарской Спарты и не могут создаться Афины”[292]. Его главный оппонент – А.В. Луначарский – в 1914 г. соглашался, что “быть может, еще нет решающего шедевра, нет еще пролетарского Гете”[293], но выражал уверенность, что “как сказочный царь Мидас, к чему бы не прикасался, все превращал в золото, так пролетарское искусство, что бы оно не выражало, превратит всякий материал в оружие в деле самосознания и спайки рабочего класса”[294].

В Феврале проблема пролетарской культуры перешла из теоретических сфер в область практической работы. В июне 1917 г. А.В. Луначарский, рассуждая об “отношении общечеловеческой культуры и культур классовых”, признал, что “всякий разговор о **пролетарской** культуре (...) находил весьма ожесточенный прием”, и так высмеял “буржуазные” представления по этому поводу: “Как! Вносить классовую рознь даже в область культуры? Скоро будут говорить не только о пролетарской музыке, но о большевистской скульптуре и меньшевистской архитектуре! Эти партийные люди все на свете хотят разрезать по квадратикам своей отвратительной классовой сетки”[295]. Комментируя эти, на наш взгляд, разумные и, как показал исторический опыт нашей страны, справедливые опасения, он просто отмахнулся от них, обозвав их “ветхой фразеологией”. “Наш ответ, – провозглашал он, – (...) короток и ясен. Пролетариат по самому своему существу есть культурный класс”, который “уже теперь, в подвале капиталистического дворца (...) начинает ковать свою культуру: прежде всего – культуру-меч, культуру борьбы против угнетателей, а потом также культуру-мечту, культуру – цель своих стремлений, свой классовый идеал правды и красоты”[296].

Его точку зрения разделяло большинство в ленинской партии – в эти же месяцы “Правда” самоуверенно провозглашала: “Пролетариат – этот титан всех революций и строитель светлого будущего человечества – должен иметь свое мощное искусство, своих поэтов, своих художников”[297].

Сразу после революции в столицах при Советах рабочих и солдатских депутатов (СРиСД) организуются активно действующие художественно-просветительские комиссии. В мае Исполком СРиСД принимает решение “не отправлять на фронт с маршевыми ротами” артистов-солдат. А через месяц приказом военного министра все они передаются в распоряжение театральных комиссий при СРиСД. По сообщениям прессы, из них предполага-

лось формировать отдельные труппы и посылать на фронт "для показа спектаклей – бесплатных и платных".

17 июня в Москве художественно-просветительская комиссия СРиСД (председатель – В.В. Вересаев, секретарь – Е.К. Малиновская) подписала договор о передаче ей "Солодовниковского театра и театрального имущества С.И. Зимина". "Оперная труппа Зимина, организованная на автономных началах, – сообщала пресса, – целиком переходит в новое предприятие"[298]. Занавес взвился 6 сентября – шел "Золотой петушок" Н.Римского-Корсакова, и если быть точным, то историю **советского театра** надо отсчитывать именно с этого дня. Затем, 23 сентября – новая премьера: "Орестея" С.Танеева. А еще через месяц – 25 октября – в бывшем саду "Аквариум" открылся уже драматический театр СРиСД, получивший название "Военный" или "Солдатский" театр. Перед постановками и симфоническими концертами солдатам читались лекции. На сцене театра б.Зимина труппы МХТ и его студий договорились показать в сезоне 1917— 18 г. 32 спектакля по общедоступным ценам. Дотацию на это выделил СРиСД. В августе, выступая на правлении МХТ, В.И. Немирович-Данченко говорил: "Чрезвычайно важно, – даже в политическом смысле, чтобы появление всех частей наших на сцене СРД было обставлено исключительной порядливостью, дисциплиной и вообще культурностью"[299]. Согласованный для показа репертуар включал такие постановки МХТ, как "Горе от ума", "Моцарт и Сальери", "На всякого мудреца", "Царь Федор Иоаннович", "Смерть Пазухина", "На дне" и т.д.; Первой студии – "Потоп" и "Двенадцатая ночь". Комитет общественных организаций Москвы обещал бесплатно передать СРиСД еще пять районных театров.

Пример Москвы оказался заразительным: в Риге дума сдала городской театр местному Совету рабочих депутатов сроком на один год – для организации латышского рабочего театра[300].

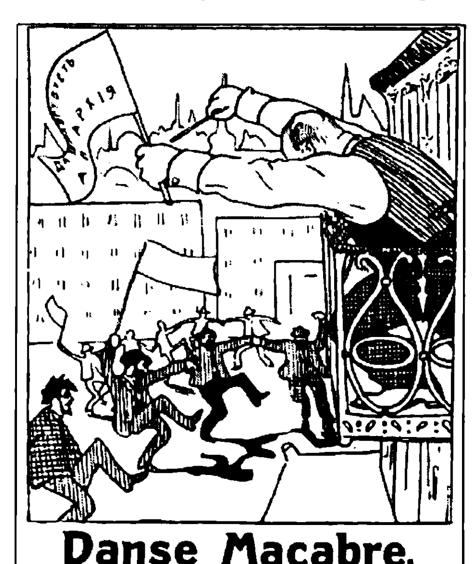
Предприимчивость и деловитость художественно-просветительской комиссии СРиСД встречали поддержку у творческой интеллигенции Москвы. Впрочем, кугелевский "Театр и искусство", откровенно недолюбливавший, как он их называл, "товарищей", остался и тут верен себе: "Московский Совет рабочих депутатов, занявшись в широких размерах антрепренерской деятельностью (...) посещает и премьеры других театров. (...) Для полноты универсальной власти СРиСД остается исполнительному комитету еще писать рецензии"[301].

Но "товарищи" не только приняли этот "буржуазный", по их мнению, вызов, но и дали на него свой ответ. В.Волькенштейн опубликовал в "Новой жизни" статью, где доказывал, что "лучший зритель – демократ, зритель – "народ". Этот зритель "доверчив, он восторжен, он благоговеет перед театральным занавесом, он все поймет и все оценит. (...) С волнением, с почтением к театру расселись по местам эти неискушенные в наслаждениях люди. Они пришли на праздник. Они ждут чуда". В отличие от такого зрителя "холодными глазами встречает буржуа спектакль, осторожно похваливает, капризно поругивает – и в этой душной атмосфере опошляется и вянет искусство"[302].

Для идеологизированного сознания не суть важно – дает ли жизнь действительные основания для такого

ликующего рабоче-крестьянского восторга, укладывается ли все многообразие жизни в схемы и ярлыки? В нашем случае мифотворящая идеология с манихейской непримиримостью разводит по разные стороны белую кость – "народ" и черную кость – "буржуа". Можно понять возмущение критика, комментирующего волькенштейновские пассажи: "С одной стороны – тьма египетская и вместо людей какие-то маньяки и "сердцем хладные скопцы"... С другой стороны – светлый рай и в нем ангелы! Полутонов и полутеней нет! Все на удивление прямолинейно и на редкость выдержано в стиле классовой борьбы"[303].

В этом же духе классового отчуждения завершилась и I Петроградская конференция культурно-просветительских организаций, длившаяся с 16 по 19 октября. В списке одобренных резолюций было и предложенное А.В. Луначарским заявление: "Пролетариат охотно принимает в культурно-просветительском деле сочувствие и помощь социалистической и даже беспартийной интеллигенции. (...) Но он считает необходимым критически отнестись ко всем плодам старой культуры, которую он воспринимает не как ученик, а как строитель, призванный воздвигнуть новое здание из камней старого"[304]. И хотя верная себе редакция "Театра и искусства" в очередной раз съязвила по их адресу: "Ах, фразеры, фразеры!", никто тогда и не мог предположить, что на этой конференции организационно оформился всесильный на ближайшие годы Пролеткульт.



Неизбежность социальной революции

Поляризация сознания проникла и в солдатские окопы. Во время поездки Передвижного театра П. П. Гайдебурова на Северный фронт осенью 1917 г. на спектаклях "Телль" Р.Моракса, "Женитьба" Н.В. Гоголя и "Не все коту масленица" А.Н. Островского проводилось анкетирование солдат-зрителей, позднее обобщенное А.А. Бардовским. Отзывы разделились – наряду с положительными, были и такие: "У нас свой Тереха хорошо представляет; вы нам не нужны и просим вас уехать отсюда"; "Желательно пьесу на тему дня – по поводу отступления и самовольного покидания позиций солдатами"; "Театр – хорошая вещь, но не в такое время. Артисты-буржуи приехали отвлечь массы от главной задачи – войны и революции"; "В этой игре дел мало солдату;

это мало нужно; это все что-то подозрительное, начальство чем нас забавляет. Скажу одну правду, что этим нам буржуи головы затемняют, присылают на фронт какие-то развлечения"; "На буржуя сердце кипело весь вечер"[305].

Накопленная энергия классовой ненависти могла найти выход только в страшном социальном катаклизме. Он был неизбежен, правительство было под перекрестным огнем – и справа, и слева. В стране наступил паралич власти. О "неизбежной катастрофе" еще летом предупреждал Ю.Мартов: "...над всем тяготеет ощущение чрезвычайной "временности" всего, что совершается. Такое у всех чувство, что (...) не сегодня-завтра что-то новое будет в России – то ли крутой поворот назад, то ли красный террор считающих себя большевиками, но на деле настроенных просто пугачевски"[306].

Создается впечатление, что открещиваясь от большевизма, его политические противники вообще не понимали утопически-грандиозных планов коммунистов по переустройству мира. Главные протагонисты большевизма – Ленин и Троцкий – воспринимались интеллигентной Россией не как лидеры грядущей диктатуры, а всего лишь как одиозные экстремисты без политического будущего. Они были объектом политической сатиры, правда, скорее – грустной:

Право стало злой расправой
Самосуд царит кровавый...
Ленин снова гастролирует.
Мстя за прошлые невзгоды
Опьяневши от свободы,
Раб – свободой спекулирует[307].

Долгожданное социальное "похмелье" в стране никак не наступало. Заинтересованные союзники срочно предлагали свои проекты "спасения России", самым неожиданным был американский – перехватить на время лозунги большевиков. Правительство не согласилось – это было и невозможно, и непорядочно. Не приняло оно и план военного министра А.И. Верховского – объявить немедленное перемирие и переформировать разложившуюся армию на добровольной основе. Министру был дан "отпуск по болезни", он счел за благо отбыть на Валаам – молиться за Россию.

А тем временем большевики открыто, не таясь, обсуждали сроки восстания. На заседании Временного Совета (Предпарламента) Л.Д. Троцкий демонстративно объявил, что большевики отказываются от "парламентской говорильни" и идут в массы поднимать их на борьбу за новую жизнь. В критический для себя час Временное правительство не нашло в Петрограде ни одного верного полка, готового защищать власть.

...Октябрьский переворот, позднее – Октябрьская революция, еще позднее – Великая Октябрьская социалистическая революция – совершился в ночь с 24 на 25 октября.

"В стране произошли ужасные события", – сообщали "товарищам-артистам" Известия Совета РТО[308]. Реакция "Нивы" была на удивление спокойной: "Хирургическая операция 25 октября была совершена не на живом теле. К моменту своего разгона Временный Совет Российской республики был уже политическим трупом. (...) На политической сцене остаются только две мощных и действенных стихии: стихия большевизма и стихия все грознее и грознее поднима-

ющейся в стране реакции. Их взаимодействием и будет определяться в ближайшем будущем ход событий в России"[309].

... Февральская попытка прорыва России в демократически обустроенную Европу не удалась. Октябрь перевел стрелки истории на новый "особый" путь развития, обещая солдатам – мир, крестьянам – землю, всем трудящимся – близкое и полное счастье. Провидение К.Н. Леонтьева, что "социализм, понятый как следует, есть не что иное, как новый феодализм уже вовсе недалекого будущего" было отброшено за ненадобностью. Страна начала отрабатывать вековечные мечтания о счастье, коммунистическая утопия стала воплощаться в жизнь.

Примечания к разделу II

[1] Здесь и далее даты приводятся по старому стилю.
[2] *В.А.Теляковский* Дневник//Государственный центральный театральный музей им.А.А.Бахрушина, ф. 280, ед. х. 1325. № 50. 1 марта. С. 46 (3739). (Далее – Дневник. – Г.Д.)
[3] Реквизиция Теляковского//Артистический мир. 1917. № 37. Март. С. 11.
[4] Маленькая хроника//Театр и искусство. 1917. № 10-11. 12 марта. С. 199.
[5] В Москве//Театральная газета, 1917. № 10-11, 12 марта. С. 6.
[6] Хроника Петрограда//Рампа и жизнь. 1917. № 31. 6 августа. С.12.
[7] Маленькая хроника//Театр и искусство. 1917. № 10-11. 12 марта. С. 199.
[8] *Брянчанинов А.И.* Заем как свобода//Во имя свободы (Однодневная газета Союза деятелей искусств. Пт, г.) 1917. 25 мая.
[9] Временные правила по наблюдению за театрами и прочими разного рода сценическими предприятиями и зрелищами в г.Москве//Театральная газета. 1917. № 13-14. 2 апреля. С. 7.
[10] Проект московской театральной регламентации//Театр и искусство. 1917. № 15. 9 апреля. С. 234.
[11] *Бескин Эм.* Листки//Там же. С. 13.
[12] Там же. С. 3.
[13] Там же. С. 4.
[14] Театр в революционные дни//Театр и искусство. 1917. № 10-11. С. 190.
[15] Там же. С. 190.
[16] Там же. С. 190.
[17] *В.А.Теляковский* Дневник. 3 марта. С. 49.
[18] Реквизиция Теляковского//Артистический мир. 1917. № 37. С. 12.
[19] Журнал распоряжений по Московским государственным театрам. 1917. март. № 1. С. 1.
[20] Хроника//Артистический мир. 1917. № 37. С. 6.
[21] Дневник. 1 апреля. С. 86.
[22] *Малютин Я.О.* Актеры моего поколения. М.; Л., 1959. С.342.
[23] В Москве//Театральная газета. 1917. № 10-11. С. 5.
[24] В Петрограде//Там же. С. 7.
[25] Правление союза: Письмо в редакцию//Театральная газета. 1917. № 12. 19 марта. С. 9.
[26] Там же. С. 9.
[27] 12 марта 1917 г.: Редакционная//Кулисы. 1917. № 9-11. 12 марта. С. 3.
[28] У рампы//Новости сезона. 1917. № 3382. С. 10.
[29] Революция и свобода театра//Театр и искусство. 1917. № 10-11. С. 188.
[30] Там же. Истины ради отметим, что, согласно цензурным положениям, на сцене нельзя было показывать высших сановников и административных “ни в слишком парадной форме, ни в слишком домашнем неглиже”. Подробнее об этом см.: *Станиславский К.С.*. Собр. соч.: В 8 т.. Т. 5. С. 275-276.
[31] Революция и национальный театр//Театр и искусство. 1917. № 10-11. С. 188-189.
[32] *Теляковский В.А.* Воспоминания. Л.; М.: Искусство. 1965. С. 93.
[33] Там же. С. 91.
[34] Там же. С. 97.
[35] Там же. С. 100.
[36] *Арбенин Ник.* Об автономии императорских театров//Театр и искусство. 1906. № 1. С. 11.

[37] От редакции//Театр и искусство. 1906. № 3. С. 33.
[38] *Южин-Сумбатов А.И.* Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. М.; Л., 1941. С. 213.
[39] Там же. С. 214.
[40] Там же. С. 221.
[41] Там же. С. 582.
[42] *Кугель А.Р.* Заметки//Театр и искусство. 1917. № 15. 9 апреля. С. 236-238.
[43] Там же. С. 239.
[44] Цит. по: Театральная газета. 1917. № 13-14. 2 апреля. С. 8.
[45] *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. В 3 т. М., 1961. Т. 1. С. 130.
[46] *Мейерхольд В.Э.* Переписка. М.: Искусство. 1976. С. 51.
[47] Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. М.: Изобразительное искусство. 1982. Т. 2. С. 95.
[48] Цит. по: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910 годов. М.: Искусство, 1988. С. 40-41.
[49] *Бенуа А.Н.* Художественные реформы//Слово. № 353. 1906 14 января.
[50] *Бенуа А.Н.* Художественные реформы. Там же. № 348. 1906 8 января .
[51] Цит. по: *Маковский С.* Министерство искусств//Аполлон. 1917. № 2-3. С. III.
[52] Там же. С. IV.
[53] *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. в 30 т. Л.: Наука. Т. 21. 1980. С. 256.
[54] Цит. по: *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900-1910 годов. с.41
[55] В Петрограде//Рампа и жизнь. 1917. № 12. С.6.
[56] *Зиновьев К.* Не медлите!//Кулисы. 1917. № 9-11. с. 5.
[57] Цит. по: Театральная газета. 1917. № 12. С. 4.
[58] Там же. С. 4.
[59] *Боголюбов Ник.* Министерство изящных искусств//Искусство. 1917. № 5-6 . С. 10-11.
[60] *Гуревич Л.* Организация художественного труда//Речь. № 66. 8 марта 1917.
[61] *Маковский С.* Министерство искусств//Аполлон. 1917. № 2-3. С. I-II.
[62] Слухи и факты//Театральная газета. 1917. № 13-14. С. 8.
[63] Театр в дни революции: Редакционная//Рампа и жизнь. 1917. № 10-11. С.5.
[64] День. 1917 12 марта .
[65] Театр в дни революции: Редакционная//Рампа и жизнь. 1917. № 12. 19 марта. С.6.
[66] *Маковский С.* Министерство искусств//Аполлон. 1917. № 2-3. С. 2.
[67] Стенограмма собрания деятелей искусств всех отраслей//ЦГАЛИ, ф. 336, оп. 7, ед. х. 3, л. 1-13.
[68] *Кугель А.Р.* Заметки//Театр и искусство. 1917. № 12. С. 215-217. Отметим, что А.Р.Кугель, вообще недолюбливавший режиссеров и режиссерский театр, после этого собрания не упускал даже самого малейшего повода, чтобы не проехаться по адресу В.Э.Мейерхольда в редактируемом им журнале – вплоть до закрытия последнего в феврале 1918 г. Так, в сентябре 1917 г., не принимая отношения В.Э.Мейерхольда к социал-демократической прессе, он написал о нем: “О, очаровательнейший, не только эстетический, но политический забегало” (Заметки//Театр и искусство. 1917. № 38. 17 сентября. С. 659).
[69] Речь. 1917 15 марта.
[70] *Аскольдов С.А.* Религиозный смысл русской революции//Из глубины. Париж, 1967. С. 61.
[71] *Рид Дж.* Рождение нового мира. М., 1987. С. 90.
[72] Новая жизнь. № 36. 1917 31 мая .
[73] *Токвиль А. де.* О демократии в Америке//М., 1897. С. 141-149.

[74] *Розанов В.В.* Опавшие листья. Короб 2. Птг., 1915. С. 325.
[75] *Блок А.А.* Записные книжки. М., 1965. С. 346.
[76] *Розанов В.В.* Опавшие листья. С. 48-49.
[77] *Кугель А.Р.* Заметки//Театр и искусство. 1917. № 31. С. 531-532.
[78] Архитектурно-художественный еженедельник. 1917. № 15/17. С. 95
[79] В "Совет" был приглашен и председатель СДИ архитектор А.Таманов (Таманян), а А.Н. Бенуа – нет. Читателям, интересующимся взаимоотношениями СДИ и "Особым совещанием", рекомендуем книгу В.П. Лапшина "Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 г." М.: Сов. художник, 1983.
[80] *Маковский С.* Министерство искусств. С. V, XII.
[81] Цит. по: Аполлон. 1917. № 2-3. С. XIII-XIV.
[82] Провинция//Театральная газета. № 26-27. 1917 2 июля.
[83] *Маковский С.* Министерство искусств. С. XV.
[84] Там же. С. XV.
[85] *Ростиславов А.* Революция и искусство//Аполлон. 1917. № 6-7. С. 71-72.
[86] Там же. С. 73.
[87] Как сообщала 8 июня "Новая жизнь" (№ 43), анонимное американское общество "ассигновало 20 млн. долл. для скупки в России старинных художественных вещей из золота. Серебра, а также картин, бронзы, фарфора и вообще предметов искусства".
[88] *Ростиславов А.* Революция и искусство. С. 72.
[89] Там же. С. 75.
[90] Напомним, что Московское отделение совета ИРТО организовалось в 1913 г., а в феврале 1916 г., после смерти М.Г.Савиной (7 сентября 1915 г.) совет ИРТО был переведен из Петрограда в Москву.
[91] Как неожиданны исторические совпадения! В октябре 1986 г. на XV съезде ВТО А.И.Гельман предложил съезду самораспуститься и провести перевыборы делегатов. Съезд аплодировал А.И.Гельману, но самораспуститься отказался.
[92] *Бескин Эм.* Листки//Театральная газета. 1917. № 13-14. С. 14.
[93] Там же. С. 4.
[94] Редакционная//Театр и искусство. 1917. № 13-14. С. 228.
[95] Подробнее об этом см: К делегатскому съезду//Рампа и жизнь. 1916. № 10. С. 5-8, а также: Театр и искусство. 1916. № 11.
[96] К делегатскому съезду//Рампа и жизнь. 1916. № 10. С. 6.
[97] *Витвицкая Б.* На собрании сценических деятелей//Театр и искусство. 1917. № 10-11. С. 190.
[98] *А.Г-овъ.* Театральное общество//Кулисы. 1917. № 13. 26 апреля. С. 14.
[99] Революция и театральное общество//Театр и искусство. 1917. № 10-11. С. 189.
[100] Устав профессионального союза петроградских сценических деятелей//Рампа и жизнь. 1917. № 16. 16 апреля. С. 5.
[101] Театральная газета. 1917. № 13-14. С. 5.
[102] Первый Российский профессиональный союз работников сцены//Рампа и жизнь. 1917. № 16. 16 апреля. С. 4.
[10.3] Там же. С. 16.
[104] Там же. С. 4.
[105] Воззвание I профессионального союза работников сцены//Театр и искусство. 1917. № 18. 30 апреля. С. 302.
[106] Театр и искусство. 1917. № 19. 7 мая. С. 309.
[107] Устав ССД//Рампа и жизнь. 1917. № 22. 28 мая. С. 4.

[108] Актеры и союзы//Рампа и жизнь. 1917. № 18-19. 7 мая. С. 11.
[109] Опыт театральной регламентации в Москве//Театр и искусство. 1917. № 13-14. С. 229.
[110] Так как в публикациях отсутствуют инициалы членов комитета, автору не удалось идентифицировать артиста Карпова в связи с многочисленностью однофамильцев.
[111] Аналогичные процессы происходили во всех без исключения отраслях народного хозяйства. Так, в кинематографе возникли ОКО – Объединенное кинематографическое общество, СРХК – Союз работников художественной кинематографии, Союз механиков, Союз служащих в кинотеатрах, конторах и ателье и т.д.
[112] Театральная газета. 1917. № 15. 2 апреля. С. 5.
[113] Театр и искусство. 1917. № 18. 30 апреля. С. 291.
[114] Там же. С. 302.
[115] В театре А.С.Суворина//Театр и искусство. 1917. № 16. С. 253.
[116] К бойкоту Малого театра//Театр и искусство. 1917. № 25. 18 июня. С. 437-438.
[117] *Зиновьев К.* На митинге//Кулисы. 1917. № 12. 19 марта. С. 5.
[118] *Бескин Эм.* Листки С. 14.
[119] *Люшин К.О.* Реорганизация Русского Театрального общества//Известия Совета Русского Театрального общества. 1917. № 23. С. 4.
[120] Театр и искусство. 1917. № 4. 22 января. С. 65.
[121] Театр и искусство. 1917. № 16. 16 апреля. С. 250.
[122] Театральная газета. 1917. № 12. С. 3.
[123] Театр и искусство. 1917. № 32. 6 августа. С. 542.
[124] *Градов Вл.* Театр и искусство. 1917. № 34. 20 августа. С. 579.
[125] Редакционная//Театральная газета. № 48. С. 3
[126] *Люшин К.О.* С. 4.
[127] См. Петроградский листок. 1917. 16 марта.
[128] *Игренев В.* К предстоящему съезду сценических деятелей//Известия Совета Русского Театрального общества. 1917. № 23. С. 4.
[129] Театр и музыка//Речь. № 169.1917 21 июля .
[130] Хроника//Рампа и жизнь. 1917. № 25. 18 июня. С. 7.
[131] Из Москвы. Сообщение о созыве съезда//Театр и искусство. 1917. № 30. 23 июля. С. 510.
[132] Основные положения организации Всероссийского съезда сценических и театральных деятелей, выработанные подготовительной комиссией на заседаниях 12 и 19 июля//Театр и искусство. 1917. № 34. 20 августа. С. 579-580.
[133] Театр и искусство. 1917. № 28-29. 16 июля. С. 497. Правда, редакция не смогла удержаться от шпильки по адресу мейерхольдовской инициативы: "Надо было бы все-таки сказать: "Мастеров и подмастерьев театральной постановки"
[134] Цех мастеров искусств//Рампа и жизнь, 1917. № 33-34, 27 августа. С. 2.
[135] Профессиональный съезд петроградских сценических деятелей//Рампа и жизнь, 1917. № 26-27, 2 июля. С. 2.
[136] Там же. С. 2.
[137] Отмена съезда//Рампа и жизнь. 1917. № 29-30. 23 июля. С. 2.
[138] *П.Ю.* Актерско-пролетарская конференция//Театр и искусство. 1917. № 35. 27 августа. С. 599.
[139] Там же. С. 600.
[140] Там же. С. 601.
[141] *Градов Вл.* Театр и искусство. 1917. № 34. 20 августа. С. 579.
[142] Театр и искусство. 1917. № 35. 27 августа. С. 597.
[143] В.М.Чернов – теоретик партии эсеров, министр земледелия в коалиционном соста-

ве Временного правительства.

[144] Из этого видно, что А.Р.Кугель, как и большинство интеллигенции, не был знаком с большевистской программой общественного переустройства.

[145] Ради исторической истины отметим, что в отличие от убыточного Камерного театра А.Я. Таирова, организованное В.Э. Мейерхольдом совместно с А.С. Кошеверовым в 1902 г. в Херсоне “Товарищество Новой драмы” оказалось на удивление прибыльным.

[146] Театр и искусство. 1917. № 35. С. 597.

[147] Конференция артистов//Рампа и жизнь. 1917. № 35. 10 сентября. С. 3.

[148] *П.Ю.* Актерски-пролетарская конференция. С. 602.

[149] Там же. С. 602.

[150] Там же. С. 602.

[151] *Люшин К.О.* Реорганизация Русская Театрального Общества. С. 5.

[152] Хроника//Театр и искусство. 1917. № 36. 3 сентября. С. 623. Напомним, что аншлаговую стоимость спектакля, а соответственно, и цену билетов устанавливали театральные комиссии городских дум.

[153] Чрезвычайное общее собрание Театрального общества//Театр и искусство. 1917. № 37. 10 сентября. С. 630.

[154] *П.Ю.* В Петроградском профессиональном союзе//Театр и искусство. 1917. № 43. 22 октября. С. 743.

[155] Там же. С. 741.

[156] Об этом подробнее см.: Обозрение театров. № 3527. 30 августа 1917. С. 9.

[157] *П.Ю.* Актерско-пролетарская конференция. С. 600.

[158] *Ш.* Балетные силуэты//Театр. 1917. № 2061. 1-2 октября. С. 7.

[159] *Горький М.* Революция и культура//Новое время. № 1. 1917 18 апреля.

[160] *П.Ю.* В Петроградском профессиональном союзе. С. 743.

[161] Хроника//Рампа и жизнь. № 36-38. 24 сентября. С. 9.

[162] *Безпалов В.Ф.* Театры в дни революции. Л.: Academia. С. 31-32.

[163] Театр в революционные дни//Театр и искусство. 1917. № 12. С. 210.

[164] Театр в дни революции//Рампа и жизнь. 1917. № 12. С. 5.

[165] К вопросу об автономии Государственных театров//Театр и искусство. 1917. № 12. С. 212.

[166] Московские вести//Там же. С. 219.

[167] *Безпалов В.Ф.* Театры в дни революции. С. 44.

[168] *Теляковский В.А.* Дневник. 11 апреля. С. 95.

[169] Там же. 18 марта. С. 71 (13789).

[170] Там же. 6 апреля. С. 89.

[171] Там же. 9 апреля. С. 92.

[172] Там же. 15 апреля. С. 102.

[173] Хроника//Рампа и жизнь. № 17. 23 апреля. С. 6.

[174] *Малютин Я.О.* Актеры моего поколения... с.

[175] *Теляковский В.А.* Дневник. 21 апреля. С. 108.

[176] Там же. 23 апреля. С. 111.

[177] Там же. 24 апреля. С. 112.

[178] В московском Большом театре//Театр и искусство. 1917. № 19. 7 мая. С. 312.

[179] Спектакль-митинг (Речь Л.В. Собинова)//Раннее утро. 1917. 30 апреля.

[180] В московском Большом театре. с. 312.

[181] *Теляковский В.А.* Дневник. 29 апреля. С. 119.

[182] *Боголюбов Ник.* Теляковский//Театр и искусство. 1917. № 24. 11 июня. С. 415-416.

[183] Обозрение театров. № 3431. 1917 21 мая. С. 9.

[184] *Таиров А.Я.* Прокламации. М., 1917. С. 25.
[185] *Стеблева А.* Воронеж//Театральная газета. № 15. 1917 2 апреля. С. 12.
[186] *Теляковский В.А.* Дневник. 4 марта. С. 50 (13747).
[187] Там же. 5 марта. С. 51 (13749).
[188] *Батюшков Ф.Д.* Ближайшие задачи государственных театров//Речь. № 114, 1917 17 мая.
[189] *Кугель А.Р.* Заметки//Театр и искусство. 1917. № 22. 28 мая. С. 377.
[190] Там же. С. 377.
[191] Там же. С. 377.
[192] *Батюшков Ф.Д.* Ближайшие задачи государсвенных театров.
[193] Там же.
[194] Приказ комиссара Временного правительства над бывшим Министерством двора от 17 мая 1917 г. № 28//Вестник канцелярии главноуполномоченного по государственным театрам с 22 по 24 мая 1917 г. № 1. С. 1-2.
[195] Приказы комиссара по управлению Московскими государственными театрами. 10 марта 1917. С. 2.
[196] Там же. С. 3.
[197] Театр и искусство. 1917. № 19. С. 319.
[198] Мы. У рампы//Новости сезона. № 3382. 1917 5 апреля. С. 10.
[199] Среди печати//Рампа и жизнь. 1917. № 22. 4 июня. С. 7.
[200] *Кугель А.Р.* Заметки//Театр и искусство. 1917. № 22. С. 377.
[201] *Вл.С.(Вл.Соловьев).* Петроградские театры за последние сезоны//Аполлон. 1917. № 2-3. С. 76-77.
[202] Разочарование в автономии//Обозрение театров. 1917. № 3503. 31 июля-3 августа. С. 2-3.
[203] S. Голод – не тетка//Новости сезона. № 3452. 22-23 октября 1917. С. 3.
[204] Там же. С. 3.
[205] *Безпалов В.Ф.* Театр в дни революции. С. 78.
[206] Театр и искусство. 1917. № 34. 20 августа. С. 578.
[207] Театр и искусство. 1917. № 41. 8 октября. С. 707.
[208] Театр и искусство. 1917. № 42. 16 октября. С. 726.
[209] Вестник Государственных Московских театров. 1917. № 22. 18-20 сентября. С. 1.
[210] Обозрение театров. 1917. № 3537-3538. 10-11 сентября. С. 9.
[211] Там же. С. 9.
[212] *Львов Як.* Стоячая вода//Рампа и жизнь. 1917. № 23-24. 11 июня. С. 4.
[213] *Никонов Б.* Неурядицы//Обозрение театров. 1917. № 3548. 22 сентября. С. 7.
[214] *Гоголь Н.В.* Мертвые души//Полное собр. соч.: В 14 т. Т. VI. 1951. С. 198.
[215] *Соловьев Вл.* Петроградские театры//Аполлон 1917. № 6-7. С. 89.
[216] *Мокульский С.С.* Петроградские театры от Февраля к Октябрю//История советского театра. Л., 1933. С. 35.
[217] Маленькая хроника//Театр и искусство. 1917. № 24. 11 июня. С. 422.
[218] Театр и искусство. 1917. № 41. С. 706.
[219] *П.Ю.* Андроны поехали//Театр и искусство. 1917. № 38. 17 сентября. С. 652.
[220] *Никонов Б.* Развал//Обозрение театров. 1917. № 3554. 29 сентября. С. 7.
[221] *Кугель А.Р.* Заметки//Театр и искусство. 1917. № 22. С. 376.
[222] Протест Театрального общества//Обозрение театров. 1917. № 3553. 5 сентября. С. 9.
[223] Там же. С. 10.
[224] Обозрение театров, 1917. № 3534. 6 сентября. С. 8.
[225] Последние известия//Театр и искусство. 1917. № 36. 3 сентября. С. 623.

[226] К закрытию московских театров//Новости сезона. № 3448. 1917 6-7 октября. С. 3.
[227] Резолюции протеста//Рампа и жизнь. 1917. № 41-42. 15 октября. С. 4.
[228] Хроника Петрограда//Рампа и жизнь. 1917. № 39. 1 октября. С. 14.
[229] Театрал. Тревога//Обозрение театров. 1917. № 3545. 19 сентября. С. 8.
[230] Мы. У рампы//Новости сезона. № 3382. 1917 5-6 апреля. С. 10.
[231] Соловьев Вл. Петроградские заметки//Аполлон. 1917. № 6-7. С. 90.
[232] *Кугель А.Р.* Заметки//Театр и искусство. 1917. № 35. 27 августа. С. 603.
[233] *Тенин Я.* Письмо из Москвы//Аполлон. 1917. № 2-3. С. 85.
[234] Театральные мечты и действительность//Театр. 1917. № 1983. С. 5.
[235] Т-н. Литейный театр//Обозрение театров. 1917. № 3547. 21 сентября. С. 8.
[236] *Набоков Влад.* Революция и культурность//Речь. 1917 15 марта.
[237] Хроника//Новости сезона. № 3422, 28 июня-1 июля. С.3.
[238] *Вильде Н.* Какой простор//Рампа и жизнь. 1917. № 12. С. 3.
[239] *Никонов Б.* "Благодать"//Обозрение театров. 1917. № 3415. 1-8 мая. С. 8.
[240] Там же. С. 8.
[241] *Россов Н.* Памяти Камерного театра//Театральная газета. 1917. № 9. 26 февраля. С. 21.
[242] То да се//Театральная газета, 1917. № 31. 2 августа. С. 10.
[243] *Б.* "Социализированная красота"//Обозрение театров. 1917. № 3539. 11 сентября. С. 9.
[244] *Кугель А.Р.* Театральные портреты. Л., Искусство. 1967. С. 287.
[245] *Авилова Л.А.* Рассказы. Воспоминания. М.: Советская Россия. С. 308.
[246] *Кохманский П.* Письмо в редакцию//Театральная газета. № 24. 1917 11 июня. С. 7.
[247] Туфельки "Леды"//Театральная газета. 1917. № 24. 11 июня. С. 8.
[248] Суд//Театральная газета. 1917. № 38. 24 сентября. С. 15.
[249] Театрал. Пришедший хам//Театр. 1917. № 2013, 7-8 мая. С. 4.
[250] *Львов Як.* Стоячая вода//Рампа и жизнь, 1917. № 23-24. 11 июня. С. 4.
[251] *Кугель А.Р.* Заметки//Театр и искусство. 1917. № 23. 4 июня. С. 308. Об этом подробнее см. *Афанасьев Ник.* В безумстве гибельном свободы//Театр. 1992. №5. С.2-8
[252] Театр и искусство. 1917. № 25. 18 июня. С. 431.
[253] *Матерн Э.*. Театр и порнография//Рампа и жизнь. 1917. № 31. 6 августа. С. 3.
[254] *Некто.* Разное//Обозрение театров. 1917. № 3554. 29 сентября. С. 8.
[255] Московские вести//Театр и искусство. 1917. № 23. С. 393.
[256] Театральная газета, 1917. № 34-35. 3 сентября. С. 5.
[257] Хроника//Артистический мир. 1917. № 39. октябрь. С. 3.
[258] *Ми-Ди.* Мимоходом//Театр. 1917. № 2045. 20-22 июля. С. 6.
[259] Скандал с продолжением//Обозрение театров. 1917. № 3556. 10 октября. С. 10.
[260] *Родя.* Арабески//Театр. 1917. № 2055. 3-4 сентября. с. 6.
[261] *Вильде Н.* Постель и пастель//Театр. 1917. № 2052. 20-21 августа. С. 4-5.
[262] *Театрал.* Пир во время чумы//Театр. 1917. № 2058. 15-16 октября. С. 3.
[263] *Кугель А.Р.* Заметки//Театр и искусство. 1917. № 25. 18 июня. С. 436.
[264] *Театрал.* Пир во время чумы//Театр. 1917. № 2058. С. 3.
[265] *Никонов Б.* Молчание таланта//Обозрение театров. 1917. № 3474. 7 июля. С. 7.
[266] *Таиров А.Я.* Телега жизни//Театральная газета. 1917. № 13-14. 2 апреля. С. 15.
[267] *Ковалевский Б.* Публика и зритель//Искусство. 1917. № 5-6 . С. 22.
[268] *Кугель А.Р.* Заметки//Театр и искусство. 1917. № 38. 17 сентября. С.659.
[269] *Ш-чъ.* В. Театр и митинг//Рампа и жизнь. 1917. № 20. 14 мая. С. 5.
[270] *Сабанеев Л.* Мысли вслух//Театр. 1917. № 2056. 8-9 сентября. С. 3.
[271] *Каэль.* Клочки//Обозрение театров. 1917. № 3257. 30 августа. С. 9.
[272] Хроника//Новости сезона. № 3444. 22-23 сентября 1917. С. 3.

273 Маленькая хроника//Театр и искусство. 1917. № 42. 15 октября. С. 729.
274 Там же. № 41. 8 октября. С. 706.
275 Хроника Пертограда//Рампа и жизнь. 1917. № 41-42. 15 октября. С. 13.
276 Обозрение театров. 1917. № 3270. С. 8.
277 *Витвицкая Б.* Театр Незлобина//Театр и искусство. 1917. № 39. 24 сентября. С. 671.
278 *Соболев Ю.* "Село Степанчиково"//Театр. 1917. № 2060. 27-28 сентября. С. 4.
279 *Джонсон И.* Московские письма//Театр и искусство. 1917. № 41. С. 711-712.
280 Новая жизнь № 11. 1917 30 апреля.
281 Газета "Рабочий" 28 августа 1917 г.
282 *Мариенгоф А.* Роман без вранья//Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 372.
283 Маленькая хроника//Театр и искусство. 1917. № 41. С. 718.
284 *Армеев Р.* У последнего порога//Известия. № 270. 1987 26 сентября.
285 *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ. Т. 6. 1962. С. 103.
286 *Плеханов Г.В.* Соч. в XXIV т. М.; Л.: Госиздат. Т. 10. 1925. С. 31-32.
287 *Арцыбашев М.* Марсельеза и интернационал//Рампа и жизнь. 1917. № 22. 28 мая. С. 7.
288 *Мехов А.П.* Соч. в 12-ти т. М.. Т. 11. 1965. С. 345.
289 *Токвиль А. де* Цит. соч. С. 195.
290 *Розанов В.В.* Цит. соч. С. 230.
291 Шульгин В.В. Дни. 1920//М.: Современник. 1989. С. 25.
292 *Потресов А.* Критические наброски. О литературе без жизни и жизни без литературы. (Трагедия пролетарской культуры)//Наша заря. 1913. № 6. С. 70
293 *Луначарский А.В.* Собр. соч.: В 8 т.. Т. 7. М., С. 173.
294 Там же. С. 172.
295 Там же. С. 184.
296 Там же. С. 189.
297 Правда. № 51. 7 мая 1917.
298 Московские вести//Театр и искусство. 1917. № 39. 24 сентября. С. 680.
299 *Фрейдкина Л.* Дни и годы Вл.И.Немировича-Данченко. Летопись. М.: ВТО, 1962. С. 330.
300 Театр и искусство. 1917. № 33. 13 августа. С. 562.
301 Маленькая хроника//Театр и искусство. 1917. № 39. С. 680.
302 *Никонов Б.* Празднословие//Обозрение театров. 1917. № 3537. 10-11 сентября. С. 8.
303 Там же. С. 8.
304 Маленькая хроника//Театр и искусство. 1917. № 43. 22 октября. С. 755.
305 *Бардовский А.А.* Театральный зритель на фронте в канун Октября. Л.: РТО. 1928. С. 52, 61, 44, 77, 83.
306 Ленин и Мартов: друзья-враги//Аргументы и факты. 1990. № 17. 28 апреля-4 мая. С. 6.
307 *Лоло.* Шабаш//Рампа и жизнь, 1917. № 40. 8 октября. С. 10.
308 Известия Совета РТО. Вып. 23. 1917. ноябрь. С. 1.
309 *Соколов К.* Политическое обозрение//Нива. 1917. № 46-47. 18 ноября. С. 721-722.

Геннадий Григорьевич Дадамян

Театр в культурной жизни России (1914-1917)

Учебное пособие

Издано в авторской редакции
Верстка - А. Ларионов
Технический редактор - Е. Сухова
Корректор - И. Доронина

Изд. лицензия
ПР №020273 от 30 декабря 1996 г.
Формат - 70X100/16
Гарнитура - Таймс
Объем - 12,5 п.л.
Тираж - 500 экз.
Печать офсетная

Издательство Российской Академии театрального искусства

Москва, 103888, Малый Кисловский пер., д.6


ИЗДАТЕЛЬСТВО ГИТИС